Shakespeares „Romeo und Julia“

in den Bearbeitungen und Übersetzungen der deutschen Literatur

---

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

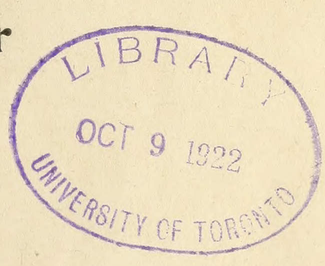
der Philosophischen Fakultät

der Königlichen Universität Greifswald

vorgelegt

von

Artur Sauer





Greifswald 1915 — Druck von Julius Abel

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.

Dekan: Prof. Dr. Lidzbarski.
Referent: Geh. Rat Prof. Dr. Ehrismann.
Correferent: Prof. Dr. Spies.

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Juli 1915.

Abkürzungen.

Q.F. = Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. ed. A. Brandl, E. Martin, E. Schmidt.

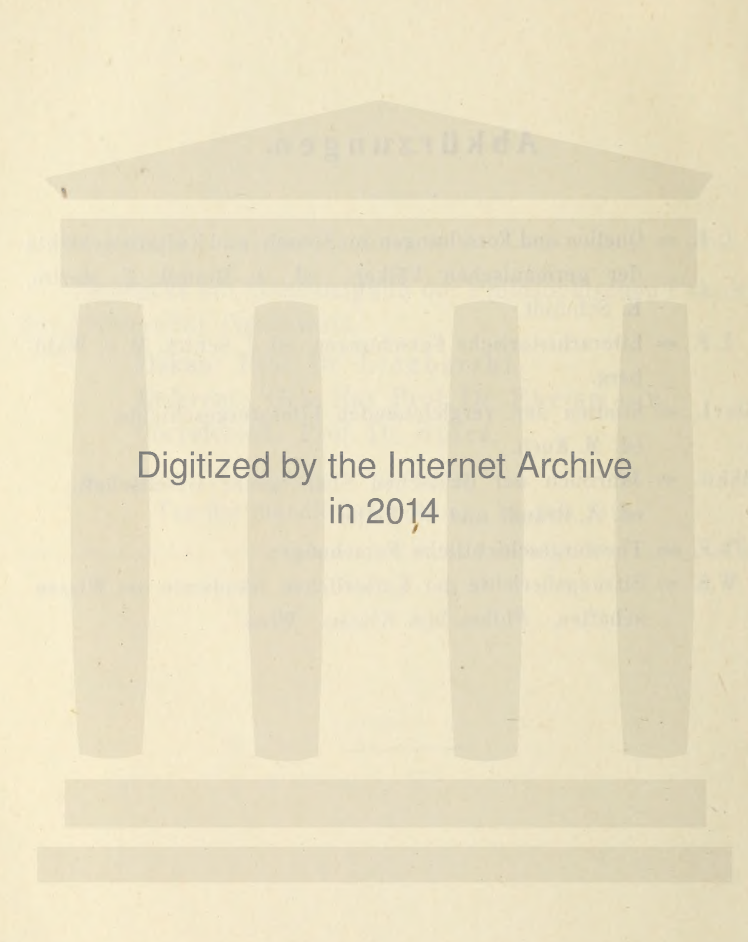
L.F. = Literarhistorische Forschungen. ed. J. Schick, M. v. Waldberg.

StzvL. = Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. ed. M. Koch.

JddShG. = Jahrbuch der deutschen Shakespeare - Gesellschaft. ed. A. Brandl und W. Keller.

Th.F. = Theatergeschichtliche Forschungen.

W.S. = Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philos.-hist. Klasse. Wien.



Literaturverzeichnis.

Shakespeares Text ist zitiert nach der Globe Edition London 1880.

R. Genée, Die Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.

F. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911.

Th. Mommsen, Shakespeare's Romeo und Julia, eine kritische Ausgabe des überlieferten Doppeltextes. Oldenburg 1859.

A. Cohn, Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries. London 1865.

W. Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten. Kürschners Nat. Lit. Bd. 23.

K. Tittmann, Die Schauspiele der englischen Komödianten. Leipzig 1880.

E. Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Leipzig 1903.

Neue Probestücke der Englischen Schaubühne, aus der Ursprache übersetzt von einem Liebhaber des guten Geschmacks. (II. Bd. Romeo und Juliet.) Basel 1758.

A. Sauer, Über den fünffüssigen Jambus vor Lessings Nathan. Wiener Sitzungsberichte Bd. 90.

Wielands Shakespeare-Übersetzungen, ed. von der Deutschen Kommission der Königl. Preuss. Akademie der Wissenschaften. (2. Abteilung 3. Bd.: Romeo und Juliette) her. von E. Stadler.

B. Seuffert, Prolegomena zur Wieland-Ausgabe. Euphorion 3. Ergänzungsheft.

E. Stadler, Wielands Shakespeare. Strassburg 1910.

M. Simpson, Vergleichung der Wielandschen Shakespeare-Übersetzung mit dem Original. Diss. München 1898.

R. Ischer, Ein Beitrag zur Kenntnis von Wielands Übersetzung. Euphorion Bd. 14.

B. Seuffert, Wielands, Eschenburgs und Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Schnorrs Archiv Bd. 13.

E. Schmidt, Lessing. Berlin 1899.

A. Köster, Schiller als Dramaturg. Berlin 1891.

J. Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung. Zürich 1772—75.

Mannheimer Shakespeare-Übersetzung. Frankenthal 1778—83.

H. Uhde-Bernays, Der Mannheimer Shakespeare, Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen. Berlin 1902.

J. Eschenburgs zweite Shakespeare-Übersetzung. Zürich 1798—1806.

A. Böttiger, Literarische Zustände. Leipzig 1838.

Chr. F. Weisse, Romeo und Julie, Ein bürgerliches Trauerspiel in 5 Aufzügen. Carlsruhe 1778.

J. Gruber, Das Verhältnis von Weisses „Romeo und Julie“ zu Shakespeare und den Novellen. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte Bd. V Heft 4.

J. Minor, Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur. Innsbruck 1880.

F. Gotter, Romeo und Julie, Ein Schauspiel mit Gesang in 3 Aufzügen. Frankfurt 1785.

R. Schlösser, F. W. Gotter, Theatergesch. Forschungen. Leipzig 1895.

Romeo und Julie, Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespear frey fürs deutsche Theater bearbeitet. Leipzig 1796.

A. W. Schlegel, Shakespeare's dramatische Werke. Leipzig 1801. Die Horen, Jahrgang 1796. 3. Stück „Szenen aus Romeo und Julie von Shakespeare“.

A. W. Schlegel, Charakteristiken und Kritiken. VI. Bd.: „Über Shakespeare's Romeo und Julie“.

A. W. Schlegel, Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters. Horen 1796.

A. W. Schlegel, Über Shakespeares Romeo und Julie. Horen 1797.

M. Bernays, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare. Leipzig 1872.

Chr. Eidam, Bemerkungen zu einigen Stellen der Schlegelschen Shakespeare-Übersetzung. Nürnberg 1898.

R. Genée, Schlegel und Shakespeare. Berlin 1903.

M. Joachimi-Dege, Shakespeare vom Standpunkt der romantischen Ästhetik. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte ed. O. Walzel. Heft 12.

Shakespeare's Schauspiele von J. H. Voss. Bd. 1. Leipzig 1818.

K. Holtermann, Vergleichung der Schlegelschen und Vosschen Übersetzung von Shakespeares „Romeo and Juliet“. Münster 1892.

Goethe, Romeo und Julia.

Goethe's Alterations on Shakespeare's Romeo and Juliet, Blackwood's Magazine 37.

H. Viehoff, Über Goethes Bearbeitung von Shakespeares Romeo und Julie. Herrigs Archiv Bd. 1.

G. Ramberg, Romeo und Julie in der Bühneneinrichtung von Goethe. Münchener Allg. Ztg. 1892 Beilage Nr. 234/235.

E. Kilian, Zu Goethes Bearbeitung von Romeo und Julie. Beilage zur Allg. Ztg. 1892 Nr. 250.

E. Kilian, Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. Jahrb. d. deutsch. Shak.-Ges., 39., 41., 43. Jhrg.

J. Minor, Die Lesarten zu Goethes Bearbeitung von Romeo und Julia. Festschrift zum 8. allg. deutschen Neuphilologentag Wien 1898.

F. Vischer, Shakespeare-Vorträge. 2. Reihe. 2. Bd. Stuttgart 1899.

M. J. Wolff, Romeo und Julia bei Shakespeare, Goethe und Lope de Vega: W. Shakespeare-Studien und Aufsätze. Berlin 1903.

G. Hauschild, Das Verhältnis von Goethes Romeo und Julia zu Shakespeares gleichnamiger Tragödie. Frankfurt 1907.

E. Wendling, Goethes Bühnenbearbeitung von Romeo und Julia. Zabern 1907.

V. Tornius, Goethe als Dramaturg. Diss. Leipzig 1909.

D. Balmung, Goethes Bearbeitung von Romeo und Julia. Voss'sche Ztg. 1911. Sonntagsbeilage Nr. 28.

C. Weitbrecht, Diesseits von Weimar. Stuttgart 1895.

W. Martinsen, Goethes Singspiele im Verhältnis zu den Weisseschen Operetten. Diss. Giessen. Dresden 1887.

Romeo und Julia zur Darstellung eingerichtet von C. A. Wirt. Wien 1841.

Romeo und Julia. Tragödie nach Shakespeare, von O. Marbach. Leipzig 1864.

E. Lobedanz, Romeo und Julia, Tragödie des Shakespeare, Deutsch von E. L. Leipzig 1855.

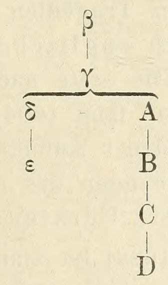
F. Bodenstedt, William Shakespeares Dramatische Werke. Bd. 10. Leipzig 1868.

F. A. Krais, Klassische Theater-Bibliothek aller Nationen. 68. Bd. Shak. Romeo und Julia. Stuttgart 1869.

O. Gildemeister, Shakespeare-Dramen, Nachgelassene Übersetzungen ed. H. Spies. Berlin 1904.

F. Gundolf, Shakespeare in deutscher Sprache. Berlin 1908ff.

Shakespeares „Romeo and Juliet“ liegt uns in neun Fassungen vor, deren Beziehungen und Wert durch die textkritischen Untersuchungen Tycho Mommsens festgestellt worden sind. Die erste Quartoausgabe (α) vom Jahre 1597 bietet einen unvollständigen Text, während uns der vollständige in acht Ausgaben überliefert ist, in den vier Quartoausgaben: β vom Jahre 1599, γ von 1609, δ ohne Jahreszahl, ε vom Jahre 1637 und in den vier Folioausgaben von den Jahren 1623 (A), 1632 (B), 1664 (C) und 1685 (D). Das Verhältnis der gegenseitigen Abhängigkeit in den vollständigen Fassungen ist nach Mommsens Untersuchungen folgendes: „γ ist ein Wiederabdruck von β, δ ein Wiederabdruck von γ, ε ein Wiederabdruck von δ; A ist eine Wiederholung von γ, B eine von A, C eine von B, D eine von C.“ [1]) Es ergibt sich demnach für die Überlieferung folgendes Schema:



Obwohl die letzteren sieben Fassungen auf β zurückgehen, so ist doch in ihnen hinsichtlich des Textes und der

1) Th. Mommsen, S. 3.

Orthographie ein Unterschied zu beobachten, wie es Th. Mommsen in seiner Einleitung (s. o.) auseinandersetzt.

Zu diesen vollständigen Ausgaben kommt die um 700 Verse kürzere Quartoausgabe von 1597, die viele Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten enthält, hinzu. Bei ihr finden sich von den übrigen Fassungen ganz abweichende Partien. Trotzdem hat sie Wert, da sie, bei allen Verunstaltungen der Schauspieler, Notizenschreiber und Überarbeiter, von den Nachlässigkeiten und Druckfehlern von β frei und eine von dieser unabhängige Form ist. Gundolf[1]) macht geltend, dass α — obwohl es ein Raubdruck ist — einen guten Wortlaut besessen haben mag, und dass sie eine „selbständige Autorität“ hat, indem sie „eine von Shakespeare früher gedichtete oder zum Zweck der Aufführung von ihm selbst gekürzte Fassung“ darstellt. „In derselben Weise wie Q_1 [= α] unterschätzt wurde, wurde Q_2 [= β] überschätzt. Sie stellt allerdings im ganzen eine Verbesserung und Erweiterung gegenüber Q_1 [= α] dar, doch erweisen sich bei näherem Zusehen nicht alle Vermehrungen als beabsichtigte Erweiterungen, nicht alle Änderungen als Besserungen.“

Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts wurde mit anderen Shakespeareschen Tragödien auch der Stoff von „Romeo and Juliet“ durch englische Komödianten nach Deutschland gebracht. Die erste nachweisbare Aufführung „Von Romio vndth Julitha“ fand 1604 in Nördlingen statt.[2]) Von zwei späteren Dresdener Aufführungen liegen uns die tagebuchartigen Aufzeichnungen des am dortigen Hofe angestellten Beamten Moritz Fürstenau vor, wo es heisst:

„Junius 2. Dresden [1626] Ist eine Tragoedia von Romio vnd Julietta gespielt worden“ und: „September 29. (des

1) F. Gundolf, Shakespeareübersetzung II. Bd. Anhang S. 362.
2) W. Creizenach, S. XLI ff.

gleichen Jahres) Ist eine Tragoedia von Romio vnd Julietta gespielt worden." [1]) Ausserdem sind Aufführungen der Romio-Tragödie aus den Jahren 1646 und 1678 bezeugt.

Die Fassung (abgedruckt bei A. Cohn S. 309 ff.), in welcher der deutsche Text vorliegt, ist jedoch jüngeren Datums. Sie stammt aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts. Dialektische Eigentümlichkeiten sowie die Anführung der Städtenamen „Kollschin" (jetzt Kollin), „Budweiss", „Lintz" und „Gopplitz" nötigen uns, die Bearbeitung in Österreich zu lokalisieren.

Wie alle übrigen Komödiantenstücke, ist auch unser Romio anonym. „Der Autor, wie Gundolf sagt, tat nichts zur Sache, Shakespeare als Dichter existierte nicht." [2])

Was nun die englische Vorlage zu „Romio vndth Julitha" betrifft, so nimmt Cohn an, dass unser Text nicht auf die erste Quartoausgabe vom Jahre 1597, sondern auf irgend einen gangbaren, für die Erfordernisse der deutschen Bühne berechneten zurückgeht.

Wenn wir die Bearbeitung mit der Shakespeareschen Tragödie vergleichen, so hat in formeller Hinsicht eine dreifache Zersetzung in theatralischen Rohstoff stattgefunden. Die erste grosse sprachliche Verstümmelung musste geschehen, als die Übertragung in das damals noch gänzlich ausdrucksunfähige Deutsch unternommen wurde, in ein Idiom, das unfähig war, die rhetorischen Szenen, in denen des jungen Shakespeares Ehrgeiz durch geistreiche und sprachliche Kunst glänzen wollte, auch nur annähernd wiederzugeben. Konnte Shakespeare immerhin auf einiges Wohlgefallen beim englischen Publikum rechnen, so fiel dies bei dem deutschen fort, das kein Interesse an Sprache und geistreichen Unterredungen hatte, das nur aus Sensationsgelüsten die Theater aufsuchte. Aus dieser Erwägung

1) A. Cohn, S. CXIV f.
2) F. Gundolf, S. 18.

wurden rhetorisch wirksame Reden wie die Ansprache des Fürsten an „Capolet“ und „Mundige“ (I. 1) stark gekürzt, und geistreich phantasievolle Erzählungen wie die Merkutios von der Königin Mab garnicht übersetzt. (Der Name Mab wird nur erwähnt).

Wichtiger als derartige partielle Kürzungen ist die Zerstörung des Originals im Hinblick auf die Diktion überhaupt. War man kaum fähig, die einfachsten Wendungen in einer entsprechenden Weise wiederzugeben, so musste man von vornherein auf die verschwenderische Fülle von Wortspielen, Gleichnissen, Bildern, Anspielungen, Antithesen verzichten. So entbehrt denn auch unser Romio-Text die im Original so häufig zu begegnenden Wortspiele. Ein Spielen mit Worten, ein „dialektisches Klingenkreuzen“ [1]) konnte bei der deutschen Bearbeitung niemals Selbstzweck — wie es im Englischen der Fall war — werden. Selbst die verständlicheren, wie das mit den Worten coal, collier, choler und collar (I. 1. 1—5), blieben unübersetzt.

Von den Gleichnissen werden nur die einfachsten, wie das von Krähe und Schwan (Shak. II. 2. 92) = Pen. „. . . vnd ich weiss gewiss dass die Jenige so du vor deinen schwanen gehalten, soll bey anderer gegenwarth alss eine Kree aussehen“ (S. 327) und die Bezeichnung „Maushund“ für Capulet — überdies noch falsch verstanden — und das mit Tybalts Namen als Katzenkönig beibehalten. Alle nicht ohne weiteres verständlichen, an das poetische Empfinden, an die Phantasie des Zuschauers appellierenden Gleichnisse und Bilder werden durch leichter verständliche ersetzt oder garnicht übersetzt. So ist in der Balkonszene der Streit zwischen Lerche und Nachtigall durch den leichter verständlichen, aber ungleich banaleren vom Sonnen- und Mondschein ersetzt worden. Romio: „Aller Süssestes Hertzens Kindt, euer getrewer Romio soll verrichten wass ihr ihm befehlet. aber ach vnser

1) F. Gundolf, a. a. O. S. 29.

Scheiden ist vorhanden, der tag bricht an, ich werde gezwungen, ach vnglickseelige Zeit, sie zu verlassen."

Jul.: „Werthester Schatz, es ist nicht der morgen, der blasse Monschein."

Romio: „Ach wäre es möglich, das ich den Monschein kunte hoffen ein gantzes Monath zu scheinen, so würden wiir erfrewet, dan der schein der Sonnen vnss nichts alss leid vnd Schmertzen bringt." (S. 381.)

Man konnte dem Publikum zumuten, diesen Vergleich verstehen zu können, während es bei der Beibehaltung des Vergleiches in seiner auf das derb Sinnfällige gerichteten Weise das Geräusch der Vogelstimmen gefordert hätte.

Aber nicht nur der dichterische Aufputz wurde beseitigt, sondern es wurden an Stelle der spezifischen Anschauung die blossen Begriffe gesetzt. Es fehlten die Sprachmittel, Landschaftsbilder, wie sie Shakespeare in der Garten- und Balkonszene schildert, oder Schilderung von Interieurs wie die Beschreibung des Krämerladens, wiederzugeben. Für „the grey-eyed morn smiles on the frowning night" (Shak. II. 3. 1) heisst es einfach „der tag bricht an". Die Natur als Atmosphäre war zu der Zeit in Deutschland noch nicht entdeckt.

Auch in der Wiedergabe von Affekten mangelte es einer ausgebildeten Sprache. All der Reichtum an seelischen Nüanzierungen, deren Ausdrucksfähigkeit die englische Sprache auszeichnete, wurde auf ein paar Hauptaffekte wie Freude, Schmerz, Zorn reduziert: so die Schmerzensäusserungen der Amme und der Gräfin beim Anblick der scheintoten Julieta: Amma: „Ach gnädige Fraw was Vnglickh!" (S. 391). Fraw: „O Jammer, o Ellend, ist Julieta todt so hat meine Frewd ein End . . ." (S. 392) oder die Julietas und Romios in der Abschiedsszene: Jul.: „Ach liebster Romio, Jammer vnd Hertzensangst wollen mein ermüdetes Hertz ersauffen . . ."

Rom.: „Ach Kummer vnd Vnmueth, ihr herschet

nunmehro vnd presset vollkomblich meine vnterdruckte Sünnen . . .“ (S. 381). Um diese groben Empfindungen auszudrücken, traten eben ganz schematische Formeln, gleichsam Stichworte für stereotype Gesten der Akteure, ein. Zur Wiedergabe der Freude dienen Ausdrücke wie: „. . . mein Hertz wurde noch so fröhlich sein“ (Rom. S. 341) oder: „Ach verwundetes Hertz vnd stets brennender Sünne ich, der ich vor disem alle Adeliche gemüeths ergötzung geliebet“ (Rom. S. 325). Liebe wurde mit Ausdrücken wie „sie tun mir sonderlich wohl gefallen“, Verzweiflung mit Ausrufen „Ach weh!“ abgetan.

Eine grössere Wortmannigfaltigkeit steht dem Verfasser nur in den Reden Pickelhärings zu Gebote. Hier wird denn auch die Vorlage durch Einfälle und Redensarten erweitert, Reden, die freilich nur auf dem Gebiete des derb Zotigen und Gemeinen liegen. Diese Reden Pickelhärings sind das eigentlich Produktive in der Bearbeitung. Seine Spässe gehen über die sonst formelhaft wiederkehrenden Redensarten hinaus. Wenn er zu Romio sagt: „Herr, ihr fragt auch närrisch, sie sagt euchs ja, dass ihre Schmertzen vmb die brust, bauch vnd nabel vnd umb die angrenzenden Länder am meisten regieren“ (V. 1) oder „dass ist ein Narr er küst das papier wan er das Mensch hett, er kundt sie küssen, wo ihr ruckgrad ein Ende hat“ (I. 4 S. 327), so sind dies eigene Erweiterungen des Verfassers. Solche Redensarten mögen durch Improvisationen und Gesten der Akteure noch mehr vergröbert worden sein. Man vergleiche beispielsweise die ausgesponnene Szene zwischen Capulet und dem Diener, der den Auftrag erhält, die Gäste einzuladen (S. 321 f.).

Die zweite Veränderung, die mit dem Shakespeareschen Trauerspiel vorgenommen wurde, lag in der Auflösung des Blankverses in Prosa. Damit fiel jede dichterische Bindung, und es wurde dem Improvisieren Tür und Tor geöffnet. Diese Übertragung in Prosa lag umso näher, als eine Reihe

von Szenen schon im Original in Prosa abgefasst waren. Ausser dem Ständchen, das Romio seiner Geliebten bringt, und in dem Duett von je drei sechszeiligen Strophen ist die gebundene Rede, und zwar der Alexandriner, verwendet in den Repliken Mundiges und Capolets bei ihrer Versöhnung (Ende der ersten Szene des ersten Aktes), in Julietas Worten (V. 2), in denen des Fürsten und in den Schlussworten Capolets, des Herzogs und des Paters (V. 3). In der Gartenszene ist ausserdem ein kümmerlicher Ansatz zu gebundener Rede innerhalb des Dialoges vorhanden. Hier tritt denn auch paarweiser Reim auf, wie in Juliettas Worten: „O Romio wann ich an dich gedenkhe, vor frewd ich dir mein liebe schenkhe“ (II. 4). —

Endlich wurde das Komödiantenstück durch das Hineinnehmen von Musik — sie bildete ursprünglich einen Hauptteil der Vorführungen der Akteure — verändert. Wir finden solche Musikeinlagen in der Garten- und Balkonszene, in den Szenen, die bei Shakespeare die Brennpunkte der Tragödie sind, wo die Sprache nur Pathos, Glut, Musik ist. Unfähig, die vielleicht schön empfundenen Szenen in einer etwas adäquaten Weise zum Ausdruck zu bringen, nahm er die Musik zu Hilfe. So wurde „Romio vnd Julietta“ „ein merkwürdiger Zwitter zwischen Komödiantentext und Singspiel“.[1])

Inhaltlich schliesst sich das Stück in den Hauptszenen der Shakespeareschen Tragödie an. Es ist, wie diese, in fünf Akte eingeteilt. Folgende Szenen sind übertragen: die Ansprache des Fürsten an die Häupter der feindlichen Familien (I. 1 = Shak. I. 1), die Unterhaltung Capolets mit Paris (I. 3 = Shak. I. 2), das Gespräch zwischen Romio und Penvolio über Rosalina (I. 4 = Shak. I. 1 u. 2), der Entschluss der Freunde, zum Feste zu gehen (II. 1 = Shak. I. 4), das Fest im Hause Capolets (II. 2 u. 3 = Shak. I. 5), die Gartenszene (II. 4 = Shak. II. 2), die Unterredung der

1) F. Gundolf, ib. S. 43.

Gräfin Capolet mit Antoneta, Julittas Amme, (bei Shak. ohne Namen) über die Vermählung (III. 1 = Shak. I. 3), die Familienszene (III. 2. 3. 4 = Shak. I. 3), der Streit zwischen den Angehörigen der beiden Familien (IV. 1. 2. 3 = Shak. III. 1), die Balkonszene (IV. 6 = Shak. III. 5), die Vorbereitungen zur Hochzeit (V. 1. 2 = Shak. IV. 3) und die Begräbnisszene (V. 3 = Shak. V. 3).

Nicht übertragen wurden die Bedientenszene (Shak. I. 1), die Unterredung Julias mit dem Pater (Shak. IV. 1), die Szenen zwischen Romeo und Balthasar (Shak. V. 1) und Lorenzos Unterhaltung mit dem Bruder Johann (V. 2).

Von Shakespeare unabhängig ist nur die Unterhaltung Juliettas mit Antoneta (I. 2).

Wie bei den übrigen Komödiantenstücken, so ist auch in „Romio vndth Julitha“ das Personenverzeichnis bedeutend kleiner als bei Shakespeare. Es werden gerade die Hälfte von Personen angeführt. Technische und materielle Erleichterungen sind wohl der Grund zu dieser Vereinfachung. So fehlen von den bei Shakespeare aufgezählten Personen: die Gräfin Montague, der zweite Capulet, der Bruder Johann, Balthasar, die zwei Diener Capulets, Peter, Abraham, die drei Musikanten und die drei Pagen. Mit dem Wegfall dieser Personen verlor das Stück von selbst an Szenenreichtum, Leben und Weite. An Stelle des Renaissance-Weltbildes trat die Familientragödie, eine Umwandlung, der wir im Laufe der Romeo-Bearbeitungen noch öfters begegnen werden. Hinzugekommen ist — wie auch bei den anderen Komödiantenstücken — die Figur des Pickelhärings, die teils die Rollen der fehlenden Personen, teils die der Amme übernimmt. Das derb-lustige Element findet in ihr den hauptsächlichsten Vertreter. Dadurch, dass nur er die bei Shakespeare der Amme, Peter und den Bedienten zugeteilten Reden übernimmt, wird seine Stellung noch selbstherrlicher. Auch, dass es für ihn verhältnismässig leicht war, zu improvisieren, liess ihn noch mehr in den Vordergrund treten.

Diese Vereinfachung in der deutschen Bearbeitung lässt sich auch daran erkennen, dass der häufige Ortswechsel vermieden wird und nur vier Verwandlungen stattfinden.

War im deutschen Titus Andronicus das „Schaurige“[1]) in das „Grässliche“, im „bestraften Brudermord“ (Hamlet) das „Tragische“ in das „Gruselige“ zerfallen, so ist für die Bearbeitung des Romeo-Stoffes die „Veroperung“[2]) das Charakteristikum. —

Das Komödiantenstück von Romio hielt sich in Deutsch land während des 17. Jahrhunderts auf dem Repertoir der Wanderbühnen. Während des 18. Jahrhunderts macht sich aber schon das Eindringen französischer Stücke bemerkbar. Enthielt schon die 1630 erschienene Schauspiel-Sammlung „Der Liebeskampff“[3]) keine englischen Stücke mehr, so führte die vierzig Jahre später erschienene den programmartigen Titel „Schaubühne englischer und französischer Komödianten“. Allmählich wich dann im Laufe der nächsten Jahrzehnte die Vorherrschaft der englischen Tragödien und Komödien in Deutschland den französischen; die Werke Shakespeares wichen denen Racines und Molières, die dann Jahrzehnte hindurch das Repertoir der deutschen Bühnen beherrschten. Wenn auch in den achtziger Jahren am Dresdener Hofe unter Johannes Veltens Leitung neben den Tragödien Corneilles und zehn Molièreschen Lustspielen die Aufführung von Romeo und Julia und dem Prinzen Hamlet inszeniert wurden, so war dies lediglich das Verdienst des ausgezeichneten Magisters. Im Laufe der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts wird der französische Einfluss stärker und stärker, und so war es nur folgerichtig, wenn Gottsched in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen“ (1730) die Franzosen als alleinige Vorbilder anempfahl, ein Werk, dessen Regeln nun die folgenden Jahrzehnte unangefochten gelten sollten. Durch Breitingers

1) cf. F. Gundolf, a. a. O. S. 43. 2) cf. F. Gundolf, ib. S. 44.
3) Werner Richter, Liebeskampf und Schaubühne, Palaestra 92, 1912.

„Critische Dichtkunst“ und die ästhetischen Abhandlungen und Übersetzungen Bodmers wurde jedoch wieder auf die Engländer verwiesen. Seit dem Erscheinungsjahre 1740 beginnt man wieder, sich mit englischen Dichtwerken zu beschäftigen und sie ins Deutsche zu übersetzen. So erschien schon ein Jahr später von Borks Übersetzung von Shakespeares Julius Caesar. Doch konnte auch er sich noch nicht von dem französischen Geschmack frei machen, indem er zu seiner Übersetzung das französische Versmass, den Alexandriner, verwendete. —

Erst 1758 erschien neben anderen Übersetzungen in Basel eine Übersetzung von „Romeo und Julia“ von einem Liebhaber des guten Geschmackes. Ihr Hauptverdienst liegt in der Wiedergabe fast aller der bei Shakespeare in Blankversen gedichteten Szenen in dem gleichen Versmasse. Im Gegensatz zu späteren Übersetzungen wie der Wielandschen wurde hier die im Original vorgefundene Form nicht als etwas Willkürliches, ohne irgend welche innere Bedingtheit, sondern als zu diesem Hohen Liede der Liebe unbedingt erforderlich betrachtet. Aber auch diese Übersetzung sollte bezüglich der Form dem Original nicht gerecht werden. Einmal meidet die Baseler Übersetzung durchgehends den Reim, und gerade dessen überaus häufige Verwendung ist für Shakespeares „Romeo and Juliet“ so charakteristisch. Sie ist in fünffüssigen reimlosen Jamben geschrieben. (Über das Metrische unterrichtet A. Sauer in den Wiener Sitzungs-Berichten.) Die ungebundene Rede dringt in Partien ein, wo bei Shakespeare der Blankvers verwendet ist. So ist die Unterredung der Gräfin Capulet mit der Amme (I. 3) — vielleicht im Hinblick darauf, dass diese den unteren Kreisen angehört und für ihre Erzählung von Juliens Kindheit am besten Prosa passen würde — in ungebundener Rede übertragen. Ein ähnlicher Grund mag den Verfasser bewogen haben, die Plauderei Merkutios und Benvolios (II. 1) in Prosa wiederzugeben.

Neben diesen formellen Veränderungen sind in der Baseler Übersetzung auch mehrere inhaltliche vorgenommen worden:

I. Auf die Unterredung Montagues mit Benvolio über Romeos auffällig zurückhaltendes Wesen folgt unmittelbar die Aussprache Capulets mit Paris, in welcher dieser um Juliens Hand wirbt. Hierauf folgt dann die Begegnung Romeos mit Benvolio (Shak. I. 1 166—243 und I. 2 46—106) und Merkutio, der bei Shakespeare die beiden erst trifft, als sie sich zum Feste begeben (I. 4). Der Verfasser hat eine Verschmelzung der Szenen I. 1. 2 und 4 vorgenommen und dadurch eine grössere Konzentration der Handlung erzielt, nebenbei den Ortswechsel vermieden. Die Unterhaltung der drei Freunde lässt der Verfasser — unabhängig von Shakespeare — in einem „Wald bei Verona“ stattfinden. Durch diese Umstellung wird erreicht, dass auf die einleitende heitere Bedientenszene ein einheitlich ernster Charakter in den Unterredungen des Fürsten mit Capulet und Montague und in der Capulets mit Paris vorwaltet, wozu dann die darauffolgende heitere Begegnung der Freunde einen wirkungsvollen Kontrast bildet.

II. Eine weitere Veränderung betrifft die dritte Szene des fünften Aktes. Bis zu den Versen Romeos: „Thou desperate pilot, now at once run on the dashing rocks thy sea-sick weary bark“ (V. 3. 118) folgt die Übersetzung dem Original, dann aber ist eine einschneidende Veränderung vorgenommen worden. Nach diesen Worten erwacht Julia, erkennt ihren Geliebten und will sogleich mit ihm fliehen. Romeo berichtet ihr, auf welche Weise er ihren Tod erfahren, dass er hierher geeilt sei, dass er sich Gift verschafft und es vor wenigen Minuten genommen habe, um mit ihr im Tode vereint zu sein. Nach diesen Worten stirbt Romeo. Julia, von alledem erschüttert, fällt in eine Ohnmacht. Als der Mönch sich ihr nähert — ohne Balthasars Begleitung wie bei Shakespeare —, erwacht sie wieder und

in einem unbeobachteten Augenblick ersticht sie sich mit Romeos Dolch. Von den Versen V. 3. 177 ff. an folgt die Übersetzung wieder Shakespeare, nur, dass die Vernehmung Balthasars durch den Fürsten fehlt, weil jener Romeo nicht begleitet. Bei Shakespeare wirkt das Gift, wie es der Apotheker gesagt hatte, sofort. In der Baseler Fassung findet Romeo noch so viel Kraft, Julia den Hergang genau zu berichten. Abgesehen von dieser sachlichen Unrichtigkeit dünkt uns die Shakespearsche Fassung, wo Julia beim Erwachen Paris und Romeo tot vor ihrer Bahre liegen sieht, ungleich tragischer. Das Wiedersehen und die Aussprache der beiden Liebenden empfinden wir als sentimental. Sie entbehren der Wucht des Schicksals, das zwei junge Menschen willenlos in den Tod treibt.

III. Die dritte inhaltliche Veränderung betrifft Julias Alter. Während sie bei Shakespeare das Alter von noch nicht vierzehn Jahren hat („she hath not seen the change of fourteen years“ I. 2. 9), lässt sie der Übersetzer „achtzehn“ Jahre alt sein. Zu dieser Veränderung mögen ihn die deutschen Verhältnisse bewogen haben, wo es den Lesern höchst unwahrscheinlich vorgekommen wäre, wenn er das Alter beibehalten hätte und der Verfasser eine Kenntnis italienischer Renaissance-Kultur nicht ohne weiteres voraussetzen konnte.

Neben diesen inhaltlichen Veränderungen sind solche unverkennbar, die ihre Erklärung in ästhetischen Prinzipien finden. So obwaltet die Tendenz, derbe und oft sogar unanständige Reden der Bedienten und der Freunde Romeos zu dämpfen oder zu streichen, um den ernsten Charakter des Stückes zu wahren, und nicht das tragische durch das komische Element beeinträchtigen zu lassen. Dieser ästhetischen Forderung fielen die derben Reden Gregorios und Samsons zu Beginn des Stückes (I. 1. 10—43), ferner die Bemerkungen Merkutios über Rosalina (II. 1. 13—15, 19—21. 33) anheim.

Um das komische Moment nicht so stark hervortreten zu lassen, werden einmal die ausgelassenen Unterhaltungen der Bedienten gekürzt, wie die Unterhaltung zwischen Gregorio und Simpson (I. 1), die zwischen Romeos Freunden und der Amme (II. 2) und die zwischen Capulet und den Bedienten (IV. 2).

Eine weitere Veränderung wurde durch das Nichtauftreten von Personen bedingt. So erscheinen die Gräfinnen Capulet und Montague in der Streitszene des ersten Aktes nicht. Ferner beteiligen sich in der Streitszene zu Anfang des dritten Aktes die Bürger nicht.

Die Sprache der Baseler Übersetzung weist gegenüber der des Komödiantenstückes einen grossen Fortschritt auf. An der Hand von Übersetzungen aus dem Französischen, Spanischen und Italienischen hatte sich die deutsche Sprache eine grössere Biegsamkeit verschafft und durch die sprachschöpferische Kraft Klopstocks einen grossen Wortreichtum und eine bedeutende Ausdrucksfähigkeit erhalten. War in dem Komödiantenstück der Sprachgeist Shakespeares ganz verloren gegangen, so zeigt uns die Baseler Übersetzung das Ringen in der beibehaltenen Form, auch den Gedanken- und Wortreichtum wiederzugeben. Die Übersetzungsschwierigkeiten nahmen aber den Verfasser so sehr in Anspruch, dass er auf Rhythmus, Bewegung, Strömen und Ebben der Shakespeareschen Verse sein Augenmerk nicht richten konnte. Seine Verse fliessen überall in dem gleichbleibenden ruhigen Strome dahin. Zwar werden die so überaus häufigen Gleichnisse bewahrt, aber auf eine Wiedergabe der ebenso charakteristischen Wortspiele wird mehrfach verzichtet. So blieb das Spielen mit den Worten coal, collier, choler und collar zu Beginn des ersten Aktes, die Concetti-förmige Unterhaltung Romeos und Benvolios über die Liebe (I. 1. 171 ff.) unübersetzt. Desgleichen wurden nicht übertragen die Wortspiele mit soul und sole (Shak. I. 4. 15), log und head (Shak. IV. 4. 14), fee und simple (Shak. III. 1. 37) und das

mit dem Laut ai, der im Englischen bedeuten kann: ich, Auge, ja.

Die euphuistisch-marineske Ausdrucksweise, der auch Shakespeare hier noch huldigt, wurde aufgegeben und dafür eine einfache verständlichere gegeben oder von einer Wiedergabe ganz abgesehen. Solche unübersetzt gebliebenen Stellen sind: I. 1. 177f.; I. 1. 183; I. 1. 193; I. 5. 107—112; II. 3. 87f.; II. 4. 18—20; III. 1. 77f.; III. 2. 10—16: III. 2. 73—79; III. 5. 149ff. u. a.

Trotz dieser Mängel bleibt die Baseler Romeo-Verdeutschung eine ‚Kuriosität‘, weil sie den Blankvers verwendet. Erst Schlegel sollte dieses Metrum zu all seinen Shakespeare-Übersetzungen benutzen. In den dazwischen liegenden beinahe vier Jahrzehnten verzichtete man fast ganz auf eine Übertragung in Blankversen, sah vielmehr in der Stoffvermittlung in Prosaform die Aufgabe einer Übersetzung erfüllt. —

So bediente sich Wieland für seine in den Jahren 1762 bis 1766 erschienene Übersetzung — mit Ausnahme des „St. Johannisnachtstraumes“, der im Originalversmass übertragen wurde — der Prosa. In Biberach wird unter seiner Leitung 1761 Skakespeares „Sturm oder der erstaunliche Schiffbruch“ mit Erfolg aufgeführt. Angespornt durch die freundliche Aufnahme, machte er sich an die Übersetzung. Schon im August des folgenden Jahres erschienen der „St. Johannisnachtstraum“ und „Lear“. So interessant auch anfangs das „literarische Abenteuer“ einer Shakespeare-Übertragung ins Deutsche war, es war eben für ihn nur ein Abenteuer und entbehrte der wissenschaftlichen Ausdauer. Wie lästig die Übersetzung Wieland schliesslich wurde, geht aus dem am 24. Mai 1762 an Gessner gerichteten Briefe hervor, wo er sagt: „Ich habe, als ich vor mehr als einem Jahr mich zur Übersetzung des Shakespear entschloss, zwar eine ziemliche Vorstellung von der Schwierigkeit gehabt, aber in der That mir nicht den zehnten Theil der Mühe

vorgestellt, die ich nunmehr erfahre. Ich glaube nicht, dass irgend eine Arbeit der Galeeren Sklaven Art ähnlicher sey als diese, und obgleich das Vergnügen, womit sie von Zeit zu Zeit begleitet ist, die Mühe versüsst, so ist doch immer richtig, dass ich eine Menge Zeit mit diesem Autor verschleudere, die ich nützlicher anwenden könnte . . ." [1]) Der Übertragung von „Romeo und Juliette" — vollendet im August 1764 — waren siebzehn andere vorangegangen, und so erklärt es sich, wenn wir Äusserungen, wie die obige, berücksichtigen, dass die Übersetzung dieser Tragödie mit ziemlicher Lässigkeit ausgeführt wurde. Abgesehen von etlichen Fehlern und vielen Ungenauigkeiten, die ihren Grund mit in den unzureichenden lexikalischen Hilfsmitteln haben, nahm Wieland doch absichtliche Veränderungen vor.

Lessing, der sich Shakespeare Schritt für Schritt genähert hatte, erkannte schliesslich überall Absicht, Vernunft, und begründete sie dann bis ins letzte Detail, und „der ganze Dichter ward ihm zur Verkörperung jenes Vernunftprinzipes, das ihn zu ihm geführt hatte." [2]) Alle Einzelheiten und Sonderlichkeiten bezog er immer auf das Ganze der Shakespeareschen Welt. Anders dagegen Wieland: ohne feste logische Maxime gab er sich als ästhetisch Geniessender allen Launen und Stimmungen hin und modelte durch sein Temperament um. Lessing sah in Shakespeare den Schöpfer einer neuen Ästhetik, und deren Regeln setzte er in der Hamburger Dramaturgie auseinander. Wieland betrachtete Shakespeare nur als Anregung zu produktiver Umformung in Gestalt seiner Übersetzung, in welcher er das, was ihn und seine persönliche Wesensart von der englischen literarischen Renaissance und ihrem grossen Dichter trennte, für seine Zeit, für seine ästhetischen Forderungen umzuschaffen bestrebt war. Diese Umformung bezieht sich bei Wieland sowohl auf die Form als auf den Inhalt. —

1) E. Stadler, S. 14. 2) F. Gundolf, a. a. O. S. 163.

Für Wieland war die metrische Form — der Blankvers und das heroische Versmass — bei Shakespeare etwas Willkürliches, Nichtzwingendes und konnte deshalb aufgegeben werden. Die Form in Shakespeares Werken war ihm „eine mehr oder minder zufällige Hülle, die oft die genialen Inspirationen, in denen die Natur durch diesen Dichter spricht, mehr verdeckt als hervorhebt.“ [1]) So opferte er denn die Form als etwas Nebensächliches, um den eigentlichen Kern, das Gegenständliche, Stoffliche ans Licht zu stellen. Die ungebundene Rede wurde umso eher genommen, als ein grosser Teil in Prosa geschrieben, und in den Versen der Reim eine nicht unbeträchtliche Verwendung fand, welch letzterer Umstand geradezu als ein Fehler angesehen wurde. In der zu Vers I. 1. 192ff. stehenden Anmerkung heisst es: „Es ist ein Unglück für dieses Stück, welches sonst so viele Schönheiten hat, dass ein grosser Theil davon in Reimen geschrieben ist. Niemals hat sich ein poetisches Genie in diesen Fesseln weniger zu helfen gewusst als Shakespear; seine gereimten Verse sind meistens hart, gezwungen und dunkel; der Reim macht ihn immer etwas anders sagen als er will, oder nöthigt ihn doch, seine Ideen übel auszudrüken . . .“ und fährt fort: „Shakespear's Genie war zu feurig und ungestüm, und er nahm sich zu wenig Zeit und Mühe, seine Verse auszuarbeiten; das ist die wahre Ursache, warum ihn der Reim so sehr verstellt und seinen Übersetzer so oft zur Verzweiflung bringt.“ [2])

Neben diesen formalen wurden inhaltliche Veränderungen vorgenommen. So wurde die Ansprache des Fürsten an Capulet und Montague (Shak. I. 1. 88 ff.) nicht wiedergegeben (dafür eine Inhaltsangabe). Ferner wurden Paris' und der Amme Klagen über Juliens Tod (IV. 5. 49—58) einer Übersetzung nicht für wert erachtet, vielmehr — wie in der An-

---

1) E. Stadler, a. a. O. S. 25.

2) Wieland, a. a. O. S. 191 Anm

merkung zu lesen ist — als „vollkommener Non-Sense“[1]) empfunden. Auch ist auf eine Übertragung der Prologe zum ersten und zweiten Akt verzichtet. (Für letzteren steht eine Inhaltsangabe.)

Die in Romeo und Julia mehrfach vorkommenden anstössigen Redensarten wurden als zeitlich bedingt, als eine Geschmacksroheit des 16. Jahrhunderts betrachtet, jedoch unzulässig für Leser des 18. Jahrhunderts. Aus diesem Grunde wurde auf die Wiedergabe der Unterhaltung zwischen Sampson und Gregory (Shak. I. 1. 1—50) verzichtet. Die Einwendung der Amme I. 3. 95 und die Bemerkung Merkutios über die Frauen I. 4. 92ff. blieben gleichfalls unübersetzt. Ferner blieben die frivolen und unanständigen Reden Merkutios in Gegenwart der Amme unberücksichtigt (Shak. II. 4. 118—152). Desgleichen fehlt die Übertragung von Julias Worten: „I'll to my weddingbed; And death, not Romeo, take my maidenhead!“ (Shak. III. 2. 136f.) —

Was die Sprache Wielands betrifft, so ist ihr Charakteristikum: Einfachheit, Sachlichkeit, eine Sprache, der es vor allem darauf ankam, die Shakespearesche Diktion für die Ausdrucksweise des 18. Jahrhunderts umzugestalten. Die für Shakespeares Wesenheit so charakteristischen Wortspiele erschienen ihm als gröbliche Verstösse gegen den literarischen Geschmack und wurden zum allergrössten Teil unbeachtet gelassen. Wie man zu Wielands Zeit über solches Spielen mit Worten dachte, erhellt ein Passus Bodmers in dessen zwölftem „Discourse der Mahlern, wo es heisst: „Wortspiele sind in den Gesprächen des Pöbels sehr gemein und überaus beliebt, sie sind das Saltz seiner Rede, das zehende Wort ist ein solches Spiel, und diejenige, welche darinne geübt und fertig sind, passieren bey ihm für aufgereumte und geistreiche Köpffe.“[2]) Nur ganz selten scheint

1) Wieland, ib. S. 249.
2) E. Stadler, S. 56.

ihm eine Nachbildung der Wortspiele der Mühe wert, aber selbst dann entbehren seine Fassungen das Spielen mit Worten. Bei den nahen Beziehungen des Englischen zu dem Deutschen bietet sich manchmal die Form einer Nachbildung ganz von selbst, indem das deutsche Wort bei unkorrekter Aussprache einen Doppelsinn in sich schliesst. So wird das Wortspiel mit lie und lye (I. 4. 5) mit dem von ‚liegen' und ‚lügen' wiedergegeben. Viel häufiger deckten sich aber der englische und deutsche Ausdruck nicht, und so hatte Wieland, falls er es der Mühe wert hielt, das Spielen nachzuahmen, eine eigene Fassung zu finden, was ihm dann mässig gelang. Eine solche versuchte er bei den Worten ‚log', ‚head' und ‚logger-head' (Shak. IV. 4. 15 ff.): Cap.: „Sirrah, fetch drier logs: Call Peter, he will show thee where they are.

Sec. Serv: „I have a head, sir, that will find out logs, . . ."

Cap.: „. . . Thou shalt he logger-head . . ."

Wieland: „Schurke, hole trockneres Holz, ruf dem Peter, er wird dir weisen, wo es liegt."

2. Bed.: „Gnädiger Herr, um Klötze zu finden, hab' ich selber Kopfs genug."

„. . . du hast Wiz, Bursche, ha . . ."

Shak. III. 1. 48: Tyb.: „Mercutio, thou consort'st with Romeo, —

Merc.: „Consort! what, dost thou make us minstrels? . . ."

Wieland: „Merkutio, du ziehst immer mit Romeo herum."

„Herum ziehen! Wie! machst du Bier-Fiedler aus uns? . . ."

Sonst werden die Wortspiele unübersetzt gelassen. In der zu dem Verse I. 4. 19 ff. stehenden Anmerkung erklärt Wieland, dass es sich um Wortspiele mit den Worten bound, soar — sore, soul — sole und anderen „ebenso frostigen" handelt, und dies „armselige Zeug"[1]) unübersetzt bleiben müsse. In der gleichen Szene (Vers 35 bis 47)

1) Wieland, a. a. O. S. 199 Anm.

blieben ausserdem „etliche sinnreiche Wizspiele von der grammaticalischen Art“ [1]) unübersetzt. Desgleichen wurden die Wortspiele mit look und like (Shak. I. 3. 91), die zwischen Romeo und Merkutio (Shak. II. 4. 56—109) und das mit dem Laut ai (III. 2. 48) nicht nachgeahmt. Die Unterhaltung der Musikanten (Shak. IV. 5. 96 bis Ende), die seiner Ansicht nach „Anlass zu einem kleinen Divertissement von Wortspielen und Spässen im Geschmak des Wiener-Harlequins“ [2]) gaben, fielen fort. Aus demselben Grunde wurde die bizarre Plauderei zwischen Romeo und Merkutio (Shak. II. 4. 56—109) aufgegeben.

Wie er die Wortspiele als „Nonsense“ erklärte, so stiessen ihn auch die weit ausgesponnenen Vergleiche ab. Für ihn waren sie eine „Grundsuppe der abgeschmaktesten Art von Wiz“ [3]). Die Beschreibung der Gräfin Capulet von Paris' äusserer Erscheinung (Shak. I. 3. 81 ff.): „Read o'er the volume of young Paris' face And find delight writ there with beauty's pen; Examine every married lineament And see how one another lends content, And what obscured in this fair volume lies Find written in the margent of his eyes. This precious book of love, this unbound lover, To beautify him, only lacks a cover; . .“ fasst er in die Worte: „. . . beobachtet ihn recht, ihr werdet gestehen müssen, dass nichts liebenswürdigers seyn kan. Er ist eurer würdig, und wird euch glüklich machen . . “ —

Ein weiteres Kennzeichen von Wielands Sprache ist das Aufgeben der Bildhaftigkeit. Diese Bildhaftigkeit war bei Shakespeare nicht eine äussere Zier, ein Aufsetzen von Glanzlichtern, sondern das tiefste Wesen seiner Ausdrucksweise, die jeden kleinsten Zug mit lebendiger innerer Anschauung durchdrang. Wieland gab sie zugunsten einer rationalistisch-nüchternen Sprache, die auf das Gegenständ-

---

1) Wieland, a. a. O. S. 199.
2) Wieland, a. a. O. S. 250.
3) ib. S. 198.

liche das grösste Gewicht legte, auf. Nahm die Shakespearesche Ausdrucksweise einen euphuistischen Charakter an, so wurde von einer Übertragung ganz Abstand genommen. So erklärt er die Verse Romeos (Shak. I. 2. 93 ff.) als „vier abgeschmakte Reime“ [1]) und liess sie unberücksichtigt. In den anderen Fällen wurde eine sachliche, jedes poetischen Empfindens bare, Übersetzung gegeben. Die Verse: „. . . an hour before the worshipp'd sun Peer'd forth the golden window of the east, . . .“ (Shak. I. 1. 125 f.) werden mit den Worten wiedergegeben: „. . . eine Stunde eh die Sonne aufgieng, . . .“ Kennzeichnend für die zwei grundverschiedenen Anschauungen, die das englische Trauerspiel und Wielands Übersetzung bedingten, ist die von diesem getane Äusserung in der Anmerkung: „Es ist nichts leichters, als durch eine allzuwörtliche Übersezung den Shakespear lächerlich zu machen, wie der Herr von Voltaire neulich mit einer Szene aus dem Hamlet eine Probe gemacht, . . .“ [2])

Die verlebendigende Ausdrucksweise wird aufgegeben und an ihre Stelle tritt die der gewöhnlichen Sprechweise:

II. 6. 10 f.: „like fire and powder, Which as they Kiss consume . . .“ übersetzt Wieland mit: „wie Feuer und Pulver, die sich, indem sie sich begegnen, verzehren.“ II. 2. 58: „My ears have not yet drunk a hundred words Of that tongue's utterance, . . .“ = „So neu sie mir ist, so kenn' ich doch diese Stimme —“.

V. 1. 3: „My bosom's lord sits lightly in his throne;“ = „Ein ungewöhnlicher Geist der Frölichkeit erfüllt meinen Busen,“ V. 3. 2116: „Seal up the mouth of outrage for a while,“ = „Haltet noch mit euern Klagen ein.“

Wenn Wieland die Shakespearesche Diktion nicht ganz aufgeben wollte, so wurde sie doch dahin verändert, dass eine weniger ungewöhnliche an dessen Stelle trat. So wurde der Vers III. 3. 83 „There on the ground, with his own

---

1) Wieland, a. a. O. S. 195.

2) Wieland, a. a. O. S. 189.

tears made drunk" in der Übersetzung verändert in: „Hier, auf dem Boden, den seine Thränen überschwemmen."

Diese Vereinfachung der Ausdrucksweise erstreckt sich bis auf das einzelne Wort. Statt zwei verschiedener Adjektiva, zu zwei verschiedenen Substantiven gehörig, wird nur eins wiedergegeben.

II. 3. 8: „With baleful weeds and precious-juiced flowers" = „mit balsamischen Kräutern und Blumen".

Von einem adjektivischen Kompositum wird nur ein Teil übersetzt: III. 21: „you fiery-footed steeds" = „ihr feurigen Rosse . . ." I. 4. 103: „dew-dropping south" = „tauichter Süd" oder es wird das Attribut gar nicht wiedergegeben: II. 6. 7: „love-devouring death" = „Tod".

Eine Vereinfachung bei Verben wird anerstrebt in Ausdrücken wie: II. 3. 57: „my heart's dear love is set On the fair daughter . . ." = „. . . dass ich des reichen Capulets schöne Tochter liebe."

Statt zweier Verba, die Shakespeare nimmt, um eine Handlung dadurch zu verstärken, verwendet Wieland nur eins: „III. 5. 59: „To fleer and scorn at our solemnity" = „spotten". —

Neben der Tendenz, die Sprache zu vereinfachen, ist eine solche unverkennbar, die eine Milderung, Verfeinerung im Ausdruck anerstrebt. Eine heftige, die Form des feinen Geschmackes sprengende, jedoch für das Temperament dieser Renaissance-Menschen so typische Ausdrucksweise wird nicht übertragen oder doch wenigstens gemildert. So verzichtete Wieland auf eine Übersetzung der in Verzweiflung gesprochenen Worte Julias, als sie von Romeos Duell mit Tybalt erfährt (III. 2. 76—79). Gemildert werden die Worte „whoreson" (IV. 4. 19) mit „Bursche", „villain" (I. 1. 86) mit „nichtswürdiger", „mad" (I. 2. 55) mit „toll" wiedergegeben. Den Vers III. 2. 95: „O, what a beast was I to chide at him" gab Wieland wieder mit: „O was für eine Unglükliche war ich, so wider ihn auszubrechen." —

Der geforderte strenge Anschluss an eine Vorlage versagte Wieland die gewohnte Freiheit der Bewegung. Ein Ringen um den Ausdruck tritt an Stelle seiner gewohnten Eleganz und Leichtigkeit. Dies mag er selbst gefühlt haben, und so suchte er denn, seiner Übertragung auf andere Weise den leichten Fluss der gesprochenen Rede des Alttags zu geben; lässt z. B. die Amme in volkstümlicher Weise sagen: „O was das ist, wenn man gestudiert ist!" (Shak. III. 3. 160).

Überhaupt ist das Charakteristikum der Wielandschen Übersetzung die Zwiespältigkeit, die aus seiner inneren Unsicherheit, seiner schwankenden Stellungnahme zu Shakespeare erwuchs. Er sah allzu bewusst, was ihn und seine Zeit von der englischen literarischen Renaissance und ihrem grossen Dichter trennte, — selbst zu tief in den Anschauungen seiner eigenen Zeit wurzelnd, — und war ausserstande, die eigene Wesensart hinter der Shakespeares zurücktreten zu lassen.

Als die Wielandsche Übersetzung in ihrer Gesamtheit vorlag, sammelten sich die literarischen Kreise Deutschlands in zwei getrennten Lagern. Die jüngeren unter den bedeutenderen Schriftstellern verwarfen sie durchaus. Einmal erhoben sie Einspruch, dass Wieland die Prosa benutzte, zum anderen, dass er ungeachtet des englischen Originals inhaltliche Änderungen anzubringen sich erlaubte, die wohl dem Zeitgeschmacke des achtzehnten Jahrhunders entsprachen, aber doch als eine willkürliche Entstellung des Shakespeareschen Werkes gewertet werden mussten. Die älteren hingegen stellten den Satz von der „absoluten Unübersetzbarkeit Shakespeares"[1]) an die Spitze ihrer Ausführungen und nahmen in Anbetracht der Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens den Wielandschen Shakespeare freundlich auf. Typisch für sie ist die Äusserung C. H. Schmidts in seiner Rezension in der Klotzschen Bibliothek: „. . . Sie

1) H. Uhde-Bernays, S. 2.

(die jüngeren) mögen einmal eine Übersetzung von Shakespear liefern, die die Wielandische übertrifft. Bis dahin erlauben Sie uns anderen, die Wielandische Arbeit nicht schlecht zu nennen."[1]) —

Als sich nun die Notwendigkeit einer neuen Auflage der Übersetzung ergab, lehnte Wieland die Übernahme einer solchen öffentlich ab, indem er literarische Arbeiten vorschob, die seine Tätigkeit vollauf in Anspruch nähmen. In seinem Aufsatz „Der Geist Shakespeares (Deutsches Museum 1773 S. 187) heisst es diesbezüglich: „Da ich ersuchen musste, die Verbesserung (welcher ich aus Mangel der dazu erforderlichen Musse mich nicht selbst unterziehen konnte) einem andern dazu geschickten Gelehrten aufzutragen, so wünsche ich" usw.) Dieser Gelehrte war Johann Joachim Eschenburg, Professor am Carolineum in Braunschweig. Eine flüchtige Vergleichung der Wielandschen Übersetzung mit den von Johnson und Stevens kurz zuvor edierten Shakespeareschen Werken lehrte ihn, dass jene nur als eine „Vorarbeit" für ihn anzusehen war, dass eine Neugestaltung des deutschen Shakespeare notwendig sei. Gleich nachdem ihm durch Zollikofer in Leipzig die Bearbeitung angetragen wurde, machte er sich mit Eifer ans Werk, und so konnten innerhalb der Jahre 1775 bis 1777 zwölf Oktavbände in Zürich erscheinen. —

Das Bestreben in seiner Bearbeitung der Wielandschen Übersetzung ist eine peinliche Sorgfalt, die sich keine Freiheiten und Willkürlichkeiten erlauben, sondern möglichst Wort für Wort dem englischen Texte folgen wollte. „Er war, wie A. Köster sagt, kein dichterisch veranlagter Mensch, sondern ein fleissiger nüchterner Erklärer."[2]) —

Wie Wieland behielt auch Eschenburg zur Übersetzung von „Romeo und Julie" die Prosa bei. Nur den Prolog zum ersten Akt und die vier ersten Verse des „Chors" zum

1) H. Uhde-Bernays, S. 4.
2) A. Köster, S. 52.

zweiten übertrug er im Original-Versmass. Gegen den Blankvers, der so oft noch mit Reimen versehen war, muss er dieselbe Abneigung wie Wieland gehabt haben, denn er druckt zu Vers I. 1. 191 dieselbe von Wieland gemachte Anmerkung wörtlich ab, worin dieser sein Bedauern ausspricht, dass ein grosser Teil von der Tragödie zum „grossen Unglük" in Reimen geschrieben sei (s. o.). —

Was den Inhalt betrifft, so ergänzt Eschenburg die von Wieland unübersetzt gelassenen Stellen. Es sind dies folgende: Die Unterhaltung der Bedienten I. 1. 2—37; die Rede Capulets I. 1. 88—110; I. 1. 192—195; I. 1. 206—209; I. 2. 38; I. 2. 93—96; I. 3. 81—92; I. 3. 95; I. 4. 7 und 8; I. 4. 21 und 22; I. 4. 37—47; II. I. 33; II. 2. 10; die Unterhaltung Romeos mit Merkutio II. 4. 55—78; II. 5. 16 und 17; III. 1. 22 und 23; III. 1. 77; III. 1. 84 und 85; III. 1. 122 und 123; III. 2. 6—8; III. 2. 48—51; III. 2. 76—79; III. 3. 38 und 39; III. 3. 166—168; III. 5. 29—34; III. 5. 127—129; IV. 3. 16. 29; IV. 5. 38—40; IV. 5. 49—59; IV. 5. 77 und 78, 82 und 83; die Musikantenszene IV. 5. 96 bis Ende und V. 3. 116—118. —

Wie Wieland liess Eschenburg nur die sich in Wortspielen und anstössigen Redensarten ergehende Unterhaltung Romeos mit Merkutio in der vierten Szene des zweiten Aktes teilweise unübersetzt. Es betrifft die Partien 79—107, 118—124 und 136—151.

Die einzige Änderung, die Eschenburg vornimmt, betrifft die Übertragung des Verses „Why shoul'd you fall into so deep an O?" (III. 3. 90), wo Wieland dem Original wörtlich folgt, er dafür die Worte: „Was soll die Schwermuth" setzt und in der Anmerkung hinzufügt: „Die Wärterinn hat hier, wie in der ganzen Rede, Zweydeutigkeiten im Sinne." Aus der Übertragung und Anmerkung geht Eschenburgs Missverstehen der Rede der Amme hervor, die nichts anderes damit beabsichtigt, als Julias Seelenstimmung zu beschreiben. —

Während Wieland schwierigen Stellen ausbog und sie frei wiedergab, bemüht sich Eschenburg, dem englischen Text so genau wie möglich zu folgen, falls ihm dies nicht für ratsam erschien, doch die Ausdrucksweise so viel wie möglich zu wahren. Wenn Wieland Samsons Ausdruck: „remember thy swashing blow“ (I. 1. 70) mit „das war eine Ohrfeige, die du nicht einsteken must“ wiedergab, so schrieb Eschenburg dafür: „denk' itzt an deinen neulichen Stoss,“ eine Übersetzung, die das englische „swashing blow“ auch nicht zum Ausdruck bringt, aber dem Sinn doch näher kommt. Die Worte: „and flourishes his blade in spite of me“ (I. 1. 85) gibt Wieland mit „und fuchtelt mir mit seiner Klinge unter die Nase“ wieder, während Eschenburg übersetzt: „und schwenkt mir zum Trotz seine Klinge“. Die übrigen Änderungen betreffen folgende Stellen:

I. 1. 120: „While we were interchanging thrusts and blows“ =

Wieland: „Wie wir nun aneinander waren.“

Eschenburg: „Indess wir nun Drohungen und Schläge wechselten.“

I. 1. 125: „An hour before the worshipp'd sun Peer'd forth the golden window of the east“ =

Wieland: „eine Stunde ehe die Sonne aufgieng.“

Eschenburg: „eine Stunde vorher, ehe die angebetete Sonne durch das goldene Fenster des Ostens hervorblickte.“

I. 5. 71: „I would not for the wealth of all the town . .“ =

Wieland: „Ich wollt' um unsre ganze Stadt nicht . .“

Eschenburg: „Ich möchte nicht um allen Reichtum dieser Stadt.“

I. 5. 93: „. . . but this intrusion shall Now seeming sweet convert to bitter gall“ =

Wieland: „aber er soll mir diese Zudringlichkeit bezahlen.“

Eschenburg: „aber diese Zudringlichkeit, die itzt lieblich und angenehm scheint, soll sich in bittre Gallen verwandeln.“

II. 2. 58 f.: „My ears have not yet drunk a hundred words of that tongne's utterance“ =

Wieland: „So neu sie mir ist, so kenn' ich doch diese Stimme.“

Eschenburg: „Meine Ohren haben noch nicht hundert Worte von den Tönen dieser Zunge getrunken.“

II. 2. 161: „Bondage is hoarse, and may not speak aloud“ =

Wieland: „Ich darf nicht laut ruffen.“

Eschenburg: „Sclaverey ist heiser, und wagt es nicht, laut zu sprechen.“

II. 4. 3: „Not to his father's; I spoke with his man“ =

Wieland: „Sein Bedienter sagte nein.“

Eschenburg: „Nach seines Vaters Hause nicht; ich habe seinen Bedienten gesprochen.“

II. 6. 7: „Then love-devouring death do what he dare“ =

Wieland: „und dann mag der Tod selbst sein ärgstes thun; . . .“

Eschenburg: „Dann tue der die Liebe verschlingende Tod was er will.“

III. 1. 76: „O calm, dishonourable, vile submission“ =

Wieland: Wie? so gelassen? O schimpfliche, niederträchtige Gelassenheit.“

Eschenburg: „O ruhige, entehrende, niederträchtige Gelassenheit.“

III. 3. 109 ff.: „Art thou a man? thy form cries out thou art: Thy tears are womanish; thy wild acts due etc. The unreasonable fury of a beast“ =

Wieland: „Deine Thränen sind unmännlich und deine wilden Bewegungen die Ausbrüche der vernunftlosen Wuth eines wilden Thiers.“

Eschenburg: „Bist du ein Mann? Deine Gestalt sagt's laut, du seyst es; aber deine Thränen sind weibisch, und dein wildes Betragen verräth deine unvernünftige Wuth eines Thiers.“

III. 5. 3 „... that pierced the fearful hollow of thine ear“ = Wieland: „die dich erschrekte.“

Eschenburg: „die dein scheues Ohr erschreckte.“

III. 5. 36: „More light and light; more dark and dark our woes!“ =

Wieland: „Sage, immer finstrer und finstrer, da ich in wenigen Augenbliken dich nicht mehr sehen werde.“

Eschenburg: „Immer heller und heller? Immer finstrer und finster werden unsre Leiden.“

V. 3. 179 ff.: „We see the ground whereon these woes do lie; But the true ground of all these piteous woes We cannot without circumstance descry.“ =

Wieland: „Die Umstände allein können diese klägliche Begebenheit begreiflich machen.“

Eschenburg: „Wir sehn hier den Grund, worauf aller dieser Jammer liegt; aber den wahren Grund dieses kläglichen Jammers können wir nicht ohne die dazu nöthigen Umstände angeben.“ —

Ausserdem wurde die Unterhaltung Romeos mit Merkutio (I. 1. 171 ff.), deren Eigenart in den kurzen Fragen und Antworten besteht, wortgetreu wiedergegeben, während ihr Charakter in der Wielandschen Übersetzung durch Erweiterungen der Reden verloren ging. —

Eine bessere Fassung bot Eschenburg in der Übertragung des Verses: „Black and portentons must this humour prove (I. 1. 147), den Wieland mit den Worten: „Er muss nothwendig in einen schwarzen und Unglük-brütenden Humor verfallen“ wiedergibt, jener hingegen mit: „Schwarz und unglücksvoll muss diese Schwermuth für ihn werden.“ —

Von Wieland übernahm Eschenburg die ungenaue Übersetzung der Verse: „. . . I'll to my wedding-bed, And death, not Romeo take my maidenhead (III. 2. 136 f.). Beide setzten dafür die Worte: „ich will in mein Braut-Bette, um dem Tod, nicht meinem Romeo in die Arme zu sinken.“ Sicher wurde die freie Fassung deshalb gewählt, weil ihnen die Aus-

drucksweise Shakespeares im Munde eines jungen Mädchens unpassend erschien.

Ferner beseitigte Eschenburg eine Reihe von Fehlern, die Wieland gemacht hatte. So hatte dieser die Anrede „God ye good den“ (II. 4. 117) mit „Ein gutes Mittag-Essen geb euch Gott“ übersetzt, Eschenburg schreibt dafür „Schönen guten Mittag“, eine Übersetzung, die zwar auch falsch — „den“ heisst Abend —, die aber sinngemässer ist. Die Worte: „though his face be better than any man's (II. 5. 39) lauten in Wielands Übertragung: „wenn sein Gesicht gleich nicht besser ist als andrer Leute ihres“, während Eschenburg dafür setzt: „freylich ist sein Gesicht besser, als andrer Leute ihres.“

Bei Wieland heisst es für: „and her immortal part with angels lives“ (V. 1. 19) =. „und ihr unsterblicher Theil lebt mit den Engeln,“ Eschenburg übersetzt richtig: „und ihr unsterblicher Teil lebt bey den Engeln.“ Wenn Wieland für „That may be must be, love, on Thursday nest“ (IV. 1. 20) schreibt: „Das wird, das muss nächsten Donnerstag seyn“ so überträgt Eschenburg: „Das kann das muss künftigen Donnerstag geschehen.“

Eschenburg nahm weiter einige Verbesserungen bei falschen Wortübersetzungen Wielands vor. Dieser übersetzte „wit“ (I. 1. 215) mit „Sprödigkeit“, Eschenburg setzte dafür „Verstand“.

I. 1. 236 übersetzte Wieland „Masks“ mit „Schleier“, Eschenburg mit „Masken“.

I. 4. 54: „fairies' midwife“ übertrug Wieland: „Heb-Amme der Phantasie“, Eschenburg: „Der Feen Hebamme“.

I. 5. 91: patience perforce =

Wieland: „Geduld“, Eschenburg: „Erzwungene Geduld“.

III. 1. 63: „hate“ = Wieland: „Liebe“, Eschenburg: „Hass“.

II. 4. 162: „skains-mates“ = Wieland: „Unter-Pfülben“, Eschenburg: „Spiessgesellen“.

I. 5. 85: saucy = Wieland: „abgeschmackt", Eschenburg: „hässlich".

III. 1. 26: „to quarrel = Wieland: „schlagen", Eschenburg: „zanken".

Die fehlerhafte Übersetzung Wielands „Sachte, nim mich mit dir, nim mich mit dir" für „Soft! take me with you, take me with you" behielt Eschenburg wörtlich bei. Ferner ist dessen Übersetzung des Verses: „What, art thou drawn among these heartless hinds?" (I. 1. 73) = „Was? du ziehst deinen Degen unter diesen verzagten Hasen?", die bei Wieland heisst: „Wie, du ziehst deinen Degen gegen diese verzagten Hasen?" fehlerhaft geblieben. Endlich übersetzten beide den Vers: „Now, by my maidenhead, at twelve year old" (I. 3. 2) falsch. Wieland: „wie ich zwölf Jahre alt war, meyn' ich", Eschenburg: „Bei meiner Jungfernschaft, die ich im zwölften Jahr verlor". —

Wenn bei Wieland die Sprache je nach den auftretenden Personen etwas in Wortstellung und Wechsel von gemächlicher Breite und frischer Kürze von der gewöhnlichen Prosa abweicht, so leidet Eschenburg in dem Bestreben, den Sinn so klar wie möglich wiederzugeben, an Verschleppung des Ausdruckes. Für das Frische und Freie des Shakespeareschen Dialoges hatte er keine Empfindung. — Eschenburgs Verdienst liegt nicht auf sprachlichem Gebiet, sondern in einer strengen Vergleichung des Wielandschen Textes mit dem Original, dem er durch Ergänzungen von Stellen, die jener unübersetzt gelassen hatte, und Beseitigen von fehlerhaften Übersetzungen näher zu kommen bestrebt war. —

Als Eschenburgs Übersetzung erschien, entging fast kein bedeutendes Werk in Deutschland dem Schicksal, durch billigen Nachdruck vervielfältigt zu werden und Autor und Verleger empfindlich zu schädigen. Dass nun eine neue Shakespeare-Übersetzung, noch dazu von dem Braunschweiger Professor Eschenburg, nachgedruckt werden würde, war leicht begreiflich. Kaum drei Jahre nach dem Erscheinen

des letzten Bandes von Eschenburgs Übersetzung erschienen bei Franz Levrault in Strassburg die ersten Bände eines solchen Nachdrucks, der neben einem geringeren Preise den Vorzug einer korrekteren Übertragung haben sollte. Mit hochtrabenden Worten wurde im Vorbericht auf die ‚verdienstvollen Bemühungen‘ des Braunschweiger Professors hingewiesen. Aber, „so leid thut es uns,“ fährt der Herausgeber fort, „dass seine Übersetzung das noch nicht ist was sie seyn sollte. Wir bringen unsre Übersetzung der Vollkommenheit näher; wieviel Stufen, darüber entscheiden die Kenner.“ [1]) Die drei ersten Bände führten noch Eschenburgs Namen, bei den übrigen unterblieb es jedoch. Wie aus dem zweiten Vorwort vom Jahre 1780 zu ersehen war, in dem die Herausgeber ausführten, wem man die Verbesserungen zu verdanken habe, war der Übersetzer Gabriel Eckert, „der Kuhrfürstlichen Herren Edelknaben zu Mannheim Professor.“ [2]) Im neunten Bande des Mannheimer Shakespeare, dessen Erscheinen nach H. Uhde-Bernays während der Jahre 1778 bis 1783 stattfand, erschien Eckerts Übersetzung von „Romeo und Julie“. —

Die Mannheimer Romeo- und Julie-Übersetzung folgt mit Ausnahme von dreissig nicht schwerwiegenden Veränderungen, die sich zum grössten Teil auf Wortübersetzungen beschränken, dem Eschenburgschen Text.

A. Substantiv-Übersetzungen.

I. Verbesserungen von unkorrekten Substantivübersetzungen bei Eschenburg:

I. 1. 82: sword = Eschenburg: Degen. Eckert: Schlachtschwert.

I. 1. 174: favour = Eschenburg: Augen. Eckert: Gunst.

I. 4. 19: shaft [Cupid's] = Eschenburg: Speer. Eckert: Pfeil.

I. 4. 39: The game was ne'er so fair, and I am done = Eschenburg: „Nie war das Wild so schön; und ich bin ver-

1) Vorbericht zu der neuen Auflage, Mannheim 1780, 1. Bd. S. I.

2) H. Uhde-Bernays, a. a. O. S. 15.

loren." Eckert: „Nie war das Spiel so schön; und ich habe nichts mehr zu verlieren."

V. I. 21: post = Eschenburg: Postpferde. Eckert: Post.

V. 1. 71: „contempt and beggary hangs upon thy back" = Eschenburg: „auf deinem Rücken hängt zerlumptes Elend." Eckert: „auf deinem Rücken hängen Armut und Verachtung."

II. Wählen eines anderen Wortes für Substantiva:

I. 1. 120: thrusts and blows = Eschenburg: Drohungen und Hiebe. Eckert: Drohungen und Schläge.

I. 2. 57: food = Eschenburg: Nahrung und Unterhalt. Eckert: Speis und Trank.

I. 5. 95: intrusion = Eschenburg: Zudringlichkeit. Eckert: Zudringen.

I. 5. 107: though grant for prayer's sake = Eschenburg: sondern gewähren des Gebetes Willen. Eckert: sondern gewähren des Betenden Willen.

II. 4. 47: Thisbe a grey eye or so, but not to the purpose = Eschenburg: Thisbe, ein Katzenauge, oder sonst was, aber nichts nütze. Eckert: Thisbe, ein Katzenauge, oder sonst was, aber jetzt zum Zweck.

III. Verschlechterungen der Eschenburgschen Übersetzung inbezug auf Substantiva:

I. 2. 25: stars that make dark heaven light = Eschenburg: Sterne, die den dunklen Himmel helle machen werden. Eckert: Sterne, die die dunkle Nacht helle machen werden.

I. 3. 43: by my holidame! = Eschenburg: bey der Mutter Gottes! Eckert: beym Himmel!

III. 3. 18: But purgatory, torture, hell itself = Eschenburg: lauter Fegefeuer, Folter, Hölle selbst. Eckert: lauter Fegefeuer, Tartarus' Hölle selbst.

B. Adjektiv-Übersetzungen:

I. Verbesserungen in der Mannheimer Ausgabe:

I. 4. 7: no withoutbook prologue = Eschenburg: kein Prolog ohne Buch. Eckert: kein auswendig gelernter Prolog.

III. 5. 91: such an unaccustom'd dram = Eschenburg:

einen so sicheren Trank. Eckert: einen so ungewöhnlichen Trank.

I. 5. 65: saucy = Eschenburg: hässlich. Eckert: zänkisch.

II. Ungenauigkeit bei Eckert.

I. 1. 94: mistemper'd weapons = Eschenburg: gewetzte Degen. Eckert: gestählte Degen.

V. 1. 45: a beggarly account = Eschenburg: eine bettelhafte Reihe. Eckert: eine pralende Reihe.

C. Verbalübersetzungen.

I. Verbesserungen Eckerts:

I. 4. 87: swears a prayer or two = Eschenburg: thut in der Angst ein Paar Stossgebete. Eckert: schwört in der Angst ein Paar Gebete.

I. 5. 43 f.: What lady is that, which doth enrich the hand Of yonder knight? = Eschenburg: Wer ist das Fräulein, das dort jenem Ritter die Hand giebt? Eckert: Wer ist das Fräulein, das dort die Hand jenes Ritters beglückt?

II. Fehlerhafte Übersetzungen:

V. 1. 70: need and oppression starveth in thine ears = Eschenburg: Mangel und Hunger darben in deinen Augen. Eckert: Mangel und Hunger starren aus deinen Augen.

III. 5. 32: O, now I would they had changed voices too! = Eschenburg: O! itzt wünscht' ich, sie hätten auch ihre Stimmen ausgetauscht. Eckert: O! itzt denk' ich, sie hätten auch ihre Stimmen ausgetauscht.

D. Erweiterungen des Eschenburgschen Textes.

I. 2. 48: Turn giddy, and be holp by backward turning = Eschenburg: Wenn man schwindlich ist, so hilft man sich durch Herumdrehen auf die andere Seite. Eckert: Wenn man durch Herumdrehen schwindlicht geworden ist, so hilft man sich durch Herumdrehen auf die andere Seite. Die Eckertsche Übersetzung ist dennoch falsch, da sie „turn" nicht als Imperativ fasst.

I. 5. 116: And a good lady, and a wise and virtuous =

Eschenburg: eine brave Dame, und eine Frau, die mit Tugenden begabt. Eckert: eine brave Dame, und eine weise Frau, die mit Tugenden begabt.

Mit Absicht hatte Eschenburg einen Teil der Unterhaltung zwischen Romeo und Merkutio nicht wiedergegeben (II. 4), aber gedankenlos die Worte Romeos „Ich will dir folgen“ (149) sofort nach dem Ausruf des Freundes: „eine Kupplerin, eine Kupplerin, ganz gewiss“ (136) gesetzt. Eckert liess auf diesen Ausruf die Worte „Willst du mit zu deinem Vater gehen, wir wollen dort zu Mittag essen“ (147 f.) folgen. Jetzt hat die Antwort Romeos „Ich will dir folgen“ Sinn.

E. Eckert hat nur eine stilistische Änderung vorgenommen. An Stelle des schwerfälligen Ausdruckes: „Es ist noch nicht gleich vor Tage“ (III. 5. 1: it is not yet near day) setzt er dafür: „Es ist noch lange nicht Tag.“

F. Eine Änderung nahm Eckert vor, indem er dem Texte der Quartoausgabe folgte. Während Eschenburg die Stelle I. 1. 178 „(that love) . . . Should, without eyes, see pathways to his will!“ mit: „ . . . dass die Liebe ohne Augen den Pfad zu ihrem Unglück finden sollte“ übersetzte, heisst es bei Eckert: „ . . . dass die Liebe, ohne Gesetze, unserm Willen den Pfad vorzeichnet.“ —

Wenn auch die Leistung Eckerts betreffs der Verbesserungen des Eschenburgschen Textes von „Romeo und Julie“ nicht allzu hoch bewertet werden kann, so muss doch im Hinblick auf die Gesamtübersetzung seine Findigkeit anerkannt werden, mit der er tatsächlich einige Hundert falscher Stellen richtig erkannt und verbessert hatte. Seine Verdienste können „nur dann in vollem Mass anerkannt werden, wenn man seine Thätigkeit als Vorarbeit für Eschenburgs zweite Ausgabe betrachtet“.[1]) Der Text von „Romeo und Julie“ in dieser zweiten Ausgabe, die in den Jahren 1798

---

1) H. Uhde-Bernays, a. a. O. S. 18.

bis 1806 erschien, verwertet, wo es Eschenburg richtig dünkte, die Verbesserungen Eckerts, zeigt aber ausserdem eine weit grössere Zahl von Verbesserungen und Veränderungen, als sie schon Eckert mit dem Texte der Eschenburgschen ersten Ausgabe vorgenommen hatte. Im ganzen sind 139 Veränderungen zu zählen, von denen der grösste Teil — wie vorher bei Eckert — in der Wahl eines für Eschenburgs Empfinden besseren deutschen Ausdrucks für das englische Wort besteht. —

A. Satzübersetzungen.

I. Verbesserungen von Sätzen in der zweiten Ausgabe:

I. 3. 2: Now, by my maidenhead, at twelve year old = E_1[1]): „Nun, bey meiner Jungfräulichen Ehre, die ich im zwölften Jahr verlor." In der ersten Ausgabe bezog Eschenburg ohne Grund „at twelve year old" auf die Amme, während es auf Julias Alter bezogen werden muss. In der zweiten Ausgabe übersetzte er richtig: „Nun, bey meiner jungfräulichen Ehre, im zwölften Jahr."

I. 4. 23: „And, to sink in it, should you burden love" fasste er zuerst als Frage auf: „Wenn du darunter zu Boden sinkst, solltest du denn die Bürde noch lieb haben?" In der zweiten Ausgabe setzt er dafür: „Wenn du darunter zu Boden sinkst, würdest du noch mehr Bürde für die Liebe sein."

II. 2. 129: „I would it were to give again" = E_1: „ich möcht', ich könnt' es wieder erhalten."

E_2: „ich möcht', ich hätt' es noch zu geben."

IV. 1. 15: „Now do you know the reason of this haste" übersetzte er in der ersten Ausgabe in Form einer Frage: „Begreifen Sie nun die Ursache dieser Eilfertigkeit?", in der zweiten in der richtigen Form eines affirmativen Satzes: „Jetzt wisst Ihr die Ursache dieser Eilfertigkeit."

---

1) E_1 und E_2 sind die Abkürzungen für die erste bezw. zweite Eschenburgsche Übersetzung.

II. Veränderungen von Sätzen in der zweiten Ausgabe:

I. 1. 187: This love feel I, that feel no love in this = E_1: „Diese Liebe fühl' ich, der ich in diesem Zustand keine Liebe gegen mich fühle!" E_2: „Diese Liebe fühl' ich, der ich diesen Zustand nicht liebe."

I. 2. 10: Let two more summers wither in their pride = E_1: „Lassen Sie noch zwey Sommer in ihrem Stolz verwelken." E_2: „Mögen noch zwei Sommer in ihrer Pracht verwelken."

I. 2. 13: And too soon marr'd are those so early made = E_1: „Und verderben denn auch desto eher, je frühzeitiger Früchte von ihnen erzwungen werden." E_2: „Und die verderben denn auch desto eher, die so früh an Mann kommen."

I. 5. 107: Saints do not move, though grant for prayer's sake = E_1: „Heilige rühren sich nicht, sondern gewähren um des Gebetes Willen." E_2: „Heilige rühren sich nicht, wenn sie auch die Bitte gewähren."

I. 5. 112: You kiss by the book = E_1: „Sie haben küssen gelernt; ich verstehe mich nicht darauf." In der zweiten Ausgabe blieb der Nachsatz weg und die Übersetzung lautet: „Ihr küsst recht kunstmässig."

III. 4. 1: Things have fall'n out sir, so unluckily = E_1: „Es sind uns so unglückliche Vorfälle begegnet." E_2: „Es ist uns so viel Wiedriges begegnet."

III. 5. 1: It is not yet near day = E_1: „Es ist noch nicht gleich vor Tag." E_2: „Der Tag dämmert ja kaum."

I. 1. 103f.: If ever you disturb our streets again Your lives shall pay the forfait of the peace = E_1: „Wenn ihr jemals wieder unsre Strassen in Aufruhr bringt, so sollt ihr mit eurem Leben für diesen Eingrif in die öffentliche Ruhe büssen." E_2: „Bringt ihr jemals wieder unsre Strassen in Aufruhr, so sollt ihr mit eurem Leben für diese Ruhestörung büssen."

I. 3. 97: I'll look to like, if looking liking move = E_1: „Ich will sehen, dass er mir gefalle, wenn anders Sehen

Wohlgefallen erregt.“ E_2: „Ich will sehen, ob Sehen Wohlgefallen erregt.“

IV. 3. 32: there's a fearful point! = E_1: „Das ist ein fürchterlicher Umstand.“ E_2: „Das wäre fürchterlich.“

IV. 5. 6: „for the next night, the County Paris hath set up his rest That you shall rest but little“ = E_1: „Künftige Nacht wird Graf Paris schon dafür sorgen, dass du wenig genug schlafen wirst.“ E_2: „Künftige Nacht wird Graf Paris schon unruhig genug seyn, um dir wenig Ruhe zu lassen.“

V. 2. 4 ff.: „Going to find a barefoot brother out, One of our order, to associate me, Here in this city visiting the sick . . .“ = E_1: „Ich suchte einen Barfüsser von unserem Orden auf, um mit mir zu gehen, der hier in der Stadt die Kranken besuchte; . . .“ E_2: „Ich suchte einen Barfüsser von unserem Orden auf, der hier in der Stadt die Kranken besuchte, um mit mir zu gehen.“

II. 2. 94: If thou dost love, pronounce it faithfully = E_1: „Wenn du mich liebst, so sag' es mir aufrichtig.“ E_2: „liebst du mich, so sag' es mir frei.“

I. 1. 44: Let us take the law of our sides = E_1: „Lass uns machen, dass wir das Recht auf unsrer Seite behalten.“ E_2: „Lass uns das Recht auf unsrer Seite behalten.“

III. Fehlerhafte Übersetzung in der zweiten Ausgabe:

II. 2. 76: And but thou love me, let them find me here = E_1: Und wenn du nur mich liebst, so mögen sie mich immer hier finden.“ E_2: „Und, liebst du mich nicht, so mögen sie mich immer hier finden.“

B. Erweiterungen des Shakespeareschen Textes.

I. die in der zweiten Ausgabe vorgenommen wurden.

I. 1. 24: The quarrel is between our masters and us their men = E_1: „Der Streit ist nur zwischen unsern Herren und uns, ihren Dienern.“ E_2: „Der Streit ist eigentlich nur zwischen unsern Herren und uns, ihren Dienern.“

I. 1. 58: but I bite my thumb . . = E_1: „aber ich beisse meinen Daumen.“ E_2: „aber ich beisse doch meinen Daumen.“

I. 1. 83: Examine every married lineament = E_1: „untersuche jeden Zug besonders.“ E_2: „untersuche jeden harmonischen Zug besonders.“

II. 4. 136. In der zweiten Ausgabe liess Eschenburg, wie es Eckert in der Mannheimer Ausgabe getan hatte, auf die Worte Merkutios „Eine Kupplerin, eine Kupplerin“ folgen: „Willst du mit zu deinem Vater gehen? Wir wollen dort zu Mittag essen“, worauf dann Romeo antwortet: „Ich will dir folgen.“

II. Erweiterungen, die sich in beiden Ausgaben finden.

II. 6. 9: „These violent delights have violent ends“ = E_1: „Dergleichen gewaltsame Freuden nehmen gemeiniglich ein gewaltsames Ende.“ E_2: „So gewaltsame Freuden nehmen meistens ein gewaltsames Ende.“

III. 3. 63: „Let me dispute with thee of thy estate“ = E_1: „Lass mich ordentlich von deinem Zustande mit dir reden.“ E_2: „Lass mich ruhig von deiner Lage mit dir reden.“

III. Erweiterungen, die sich in E_1 aber nicht in E_2 finden.

II. 1. 5: „I'll conjure too“ = E_1: „ich will ihn wie einen Geist beschwören.“ E_2: „ich will ihn beschwören.“

II. 2. 38: „Tis but thy name that is my enemy“ = E_1: „Nur blos dein Name ist mein Feind.“ E_2: „Nur dein Name ist mein Feind.“

C. Kürzung des Shakespeareschen Textes in der zweiten Ausgabe.

II. 3. 10: What is her burying grave . . .“ = E_1: „Was ihr begrabendes Grab ist . . .“ E_2: „Was ihr Grab ist . . .“

D. Wortübersetzungen.

I. Substantiva.

1. Korrekte Übersetzungen in E_2.

I. 4. 47: in our five wits = E_1: „in unserem Kopfe.“ E_2: „in unseren fünf Sinnen.“

I. 5. 18: toes = E_1: „Füsse". E_2: „Zehen".

I. 1. 94: weapons = E_1: „Degen". E_2: „Schwertern".

I. 1. 113: adversary = E_1: „Gegentheil". E_2: „Gegner".

II. 2. 26f.: „for thou art As glorious to this night . . ." = E_1: „denn du bist meinen Augen so glorreich . . ." E_2: „denn du bist dieser Nacht so glorreich . . ."

IV. 2. 39: night = E_1: „Abend". E_2: „Nacht".

2. Wählen eines anderen deutschen Substantivums in E_2.

I. 1. 15: man or maid = E_1: „Mann und Weib." E_2: „Knecht und Magd."

I. 1. 73: hinds = E_1: „Hasen". E_2: „Memmen".

I. 1. 192: love's transgression = E_1: „die traurigen Folgen der Liebe." E_2: „das Missgeschick der Liebe."

I. 1. 240: mistress = E_1: „Frauenzimmer". E_2: „Geliebte".

I. 3. 70: ladies = E_1: „Damen". E_2: „Frauen".

I. 3. 102: and every thing in extremity = E_1: „und alles ist aufs äusserste." E_2: „und alles ist in äusserster Bewegung."

I. 4. 2: apology = E_1: „Apologie". E_2: „Umstände".

I. 4. 4: Cupid = E_1: „Kupido". E_2: „Amor".

I. 4. 78: suit = E_1: „Pension". E_2: „neue Würde."

I. 4. 79: a tithe-pig's tail = E_1: „ein zum Zehenden bestimmtes Schwein." E_2: „ein Zinsschwein."

I. 5. 65: solemnity = E_1: „Feyerlichkeit". E_2: „Feier".

II. 4. 218: clout = E_1: „weisses Tuch". E_2: „Tischtuch".

II. 5. 12: affections = E_1: gerührtes Herz." E_2: „gerührtes Gefühl."

III. 1. 98: page = E_1: „Bedienter". E_2: „Edelknabe".

III. 1. 146: fray = E_1: „Auflauf". E_2: „Händel".

III. 3. 55: adversity = E_1: „Widerwärtigkeit". E_2: „Leiden".

III. 5. 161: baggage = E_1: „Spitzbübinn". E_2: „Nichtswürdige".

IV. 5. 38: son-in-law = E_1: „Tochtermann". E_2: „Eidam".

IV. 5. 86: instruments = E_1: „musikalische Instrumente.“ E_2: „Saitenspiel“.

IV. 5. 146: knave = E_1: „Schurke“. E_2: „Kerl“.

V. I. 20: I saw her laid low in her kindred's vault = E_1: „Ich sah sie in das Gewölbe ihrer Familie legen.“ E_2: „Ich sah sie in die Gruft ihres Hauses legen.“

II. 1. 4: he ran this way = E_1: „er lief diesen Weg.“ E_2: „er lief dorthin.“

II. 1. 24: circle = E_1: „Zirkel“. E_2: „Kreis“.

II. 2. 5: maid = E_1: „Mädchen“. E_2: „Dienerin“.

II. 2. 7: livery = E_1: „Liverey“. E_2: „Tracht“.

II. 2. 79: place = E_1: „Platz“. E_2: „Ort“.

II. 2. 161: bondage = E_1: „Sklaverey“. E_2: „Zwang“.

II. 4. 11: letter's master = E_1: „Urheber des Briefes.“ E_2: „Briefschreiber“.

II. 4. 19: captain of complements = E_1: „Heerführer aller Fechterstreiche.“ E_2: „Meister in Komplimenten.“

Wiedergabe eines Adjektivs und Substantivs durch ein Kompositum:

I. 1. 91: „pernicious rage = E_1: „verderbliche Wuth.“ E_2: „Mordwuth“.

3. Ungenaue Übersetzungen in der zweiten Ausgabe.

I. 1. 122: either part = E_1: „beide Parteien.“ E_2: „beide Streitenden.“

I. 1. 177: love = E_1: „die Liebe.“ E_2: „der Gott der Liebe.“

4. Falsche Übersetzungen in der zweiten Ausgabe.

I. 1. 120: thrusts = E_1: „Drohungen“. E_2: „Schläge“.

IV. 4. 2: pastry = E_1: „Torte“. E_2: „Backstube“.

II. Verba.

1. Verbesserungen in der zweiten Ausgabe.

I. 40: I will back thee = E_1: „ich weise dir den Weg.“ E_2: „ich bleibe dir im Rücken.“

II. 1. 35: to laugh = E_1: „spassen“. E_2: „lachen“.

II. 2. 74: I would not for the world they saw thee here = E_1: „Ich wollte um die ganze Welt nicht, dass sie dich hier sähen." E_2: „Um die ganze Welt möcht' ich nicht, dass sie dich hier sehen."

II. 3. 80: women may fall . . . = E_1: „. . . dass Weiber wohl treulos werden können." E_2: „. . . dass Weiber wohl treulos werden dürfen."

I. 3. 81: read = E_1: „entdecken". E_2: „lesen".

2. Wählen eines anderen deutschen Verbums in der zweiten Ausgabe.

I. 1. 7: to move = E_1: „in Bewegung setzen." E_2: „reitzen".

I. 1. 10: A dog of the house of Montague moves me = E_1: „Ein Hund aus dem Hause Montague kann mich bewegen, stehen zu bleiben. E_2: „. . . kann mich zum Stehen bewegen."

I. 1. 25: I will show myself a tyrant = E_1: „ich will mich als einen Tyrannen beweisen." E_2: „ich will den Tyrannen spielen . . ."

I. 1. 101: canker'd = E_1: „eingewurzelter". E_2: „eingerosteter".

I. 1. 110: all men depart = E_1: „geht alle hinweg." E_2: „entfernt euch Alle."

I. 1. 145: to lock out = E_1: „versperren". E_2: „verbannen".

I. 1. 157: bit = E_1: „gebissen". E_2: „zernagt".

I. 1. 162: to know = E_1: „kennen lernen". E_2: „ausforschen".

I. 1. 167: sad hours seem long = E_1: „Traurige Stunden kommen uns immer lang vor." E_2: „Traurige Stunden dünken uns immer lang."

I. 1. 214: in that hit you miss = E_1: „mit dem Treffen ists garnicht richtig." E_2: „mit dem Treffen schlug dirs fehl."

I. 2. 25: make . . . light = E_1: „hellemachen". E_2: „aufhellen".

I. 2. 51: die = E_1: „unkräftigwerden“. E_2: „sterben“.

II. 2. 61: to dislike = E_1: „nicht gefallen.“ E_2: „missfallen“.

II. 2. 88: to dwell on form = E_1: „fremd tun“. E_2: „förmlich tun“.

II. 2. 117: although I joy in thee I have no joy of this contract to-night = E_1: „So angenehm du mir selbst bist, so ist mir doch diese nächtliche Verabredung nicht angenehm.“ E_2: „Erfreu' ich mich gleich dein, so freu' ich mich doch nicht dieses nächtlichen Bundes.“

II. 3. 82: . . . for doting = E_1: „weil du in sie vernarrt warst.“ E_2: „weil du von ihr bethört warst.“

II. 5. 26: acke = E_1: „weh tun“. E_2: „schmerzen“.

II. 6. 37: Till holy church incorporate two in one = E_1: „bis die heilige Kirche aus beyden Ein Leib gemacht hat.“ E_2: „bis die heilige Kirche euch beide einander einverleibt hat.“

III. 1. 7: clap = E_1: „schmeissen“. E_2: „schlagen“.

III. 2. 22: cut = E_1: „zerschneiden“. E_2: „zerteilen“.

III. 3. 142: to court = E_1: „Aufwartung machen“. E_2: „lächeln“.

IV. 3. 49: shall I not be distraught = E_1: „werde ich nicht ganz ausser mir geraten.“ E_2: „werde ich ganz von Sinnen kommen.“

IV. 3. 52: mangled = E_1: „verstümmelt“. E_2: „verwest“.

V. 1. 86: for this I must use thee = E_1: „denn dort muss ich dich brauchen.“ E_2: „denn dort bedarf ich dein.“

V. 2. 10: reign = E_1: „im Schwange gehen.“ E_2: „herrschen“.

V. 3. 68: defy = E_1: „Trotz bieten.“ E_2: „nicht kehren . . . an.“

V. 3. 243: so tutor'd by my art = E_1: „Ich nahm meine Wissenschaft zu Hülfe.“ E_2: „Ich rief meine Wissenschaft zu Hülfe.“

3. Verschlechterung in Verbalübersetzungen.

III. 3. 47: use = E_1 „brauchen“, in E_2: „sprechen“.

III. Adjektiva.

1. Genaue Übersetzung in der zweiten Ausgabe.

II. 2. 141: flattering-sweet = E_1: schmeichelnd angenehm.“ E_2: „schmeichelnd süss.“

I. 4. 26: boisterous = E_1: „beschwerlich“. E_2: „ungestüm“.

2. Wählen eines anderen Adjektivs in der zweiten Ausgabe.

I. 1. 101: old = E_1: „angefressen“. E_2: „rostig“.

I. 2. 68: lovely = E_1: „liebenswürdig“. E_2: „hübsch“.

I. 3. 10: pretty = E_1: „artig“. E_2: „hübsch“.

I. 4. 7: no without-book prologue = E_1: „Kein Prolog ohne Buch.“ E_2: „Kein halbstudirter Prolog.“

I. 4. 64: grey-coated = E_1: „graurockicht“. E_2: „grau gekleidet.“

I. 5. 53: rude = E_1: „rauh“. E_2: „hart“.

I. 5. 58: antic face = E_1: „Marionettengesicht“. E_2: „Fratzengesicht“.

II. 1. 31: humorous = E_1: „grillenfängerisch“. E_2: „launisch“.

II. 2. 142: honourable = E_1: „rechtschaffen“. E_2: redlich“.

II. 3. 1: grey-eyed = E_1: „grauäugig“. E_2: „grauend“.

II. 3. 3: flecked = E_1: „düster sehend.“ E_2: „düster“.

II. 3. 52: holy = E_1: „geheiligt“. E_2: „geweiht“.

III. 2. 59: vile = E_1: „schlecht“. E_2: „elend“.

III. 2. 98: cancelled = E_1: „heimlich“. E_2: „verborgen“.

IV. 2. 14: self-willed = E_1: „halsstarrig“. E_2: „wunderlich“.

IV. 5. 146: pestilent = E_1: „verdammt“. E_2: „verzweifelt“.

IV. Änderung von Adverbial-Übersetzungen in der zweiten Ausgabe.

II. 2. 94: faithfully = E_1: „aufrichtig“. E_2: „frei“.

II. 2. 110: monthly = E_1: „alle Monat.“ E_2: „möndlich“.

III. 2. 64: to blow so contrary = E_1: „von so entgegengesetzten Seiten wehen.“ E_2: „so widrig wehen.“

II. 1. 1: to go forward = E_1: „weg gehen.“ E_2: „weiter gehen.“

III. 2. 1: to galopp apace = E_1: „davon eilen.“ E_2: „schnell eilen.“

V. Andere Übersetzungen von Präpositionen in der zweiten Ausgabe.

I. 1. 97: by thee ... = E_1: „auf eure Veranlassung ...“ E_2: „eurentwegen“.

II. 2. 66: With love's light wings = E_1: „mit der Liebe leichtesten Schwingen.“ E_2: „auf der Liebe leichtesten Schwingen.“

VI. Korrekte Übersetzung von Zahlwörtern in der zweiten Ausgabe.

I. 1. 38: two = E_1: „ein Paar.“ E_2: „zwei“.

VII. Änderungen in der Übertragung von Interjektionen.

I. 1. 190: good heart! = E_1: „Du gute Seele!“ E_2: „Gutes Herz!“

I. 2. 45: In good time! = E_1: „Ha! zum guten Glück.“ E_2: „In Gottes Namen.“

II. 2. 71: Alack! = E_1: „Ach Himmel.“ E_2: „Ach!“

II. 2. 154: So thrive my soul = E_1: „so wahr ich das Wohl meiner Seele wünsche.“ E_2: „Bei meiner Seligkeit.“

II. 5. 44: Go thy ways = E_1: „geh deiner Wege.“ E_2: „Geh nur so fort.“

IV. 5. 137 u. 139: Pretty! = E_1: „Wischewasche.“ E_2: „Recht hübsch.“ Pretty too! = E_1: „Wischewasche!“ E_2: „Auch hübsch.“

VIII. Änderung des Tempus.

I. 1. 66: It is an honour that I dream not of = E_1: „Es ist eine Ehre, von der ich mich noch nicht träumen lasse.“ E_2: „Es ist eine Ehre, von der ich mich noch nicht träumen liess.“

III. 3. 4: What is the prince's doom = E_1: „Was hat der Prinz für ein Urteil gesprochen?" E_2: „Was fällte der Prinz für ein Urteil?"

IX. Wortspiele.

1. Änderungen von Wortspielen in der zweiten Ausgabe.

I. 1. 1: Gregory, o' my word, we'll not carry coals = E_1: „Gregorio, auf mein Wort, wir wollen das nicht so einstecken." E_2: „Gregorio, auf mein Wort, wir wollen keine Kohlen auf ihr Haupt sammeln."

III. 1. 12: and as soon moved to be moody, and as soon moody to be moved = E_1: „und bist eben so leicht aufgebracht, um hitzig zu werden, als du hitzig bist, um aufgebracht zu werden." E_2: „und bist eben so schnell gereizt, hitzig zu seyn, als hitzig, um gereizt zu werden."

2. Nachahmung eines Wortspiels in der zweiten Ausgabe, worauf in der ersten verzichtet wurde.

III. 1. 37: The fee-simple! o simple! wurde in der ersten Ausgabe mit den ganz indifferenten Worten wiedergegeben: „Warum nicht gar." In der zweiten Ausgabe setzt Eschenburg dafür: „Auf den Kopf? du armer Tropf." —

Wenn wir an der Hand von „Romeo und Julie" ein Urteil über Eschenburgs Übersetzungstätigkeit fällen dürfen, so könnten wir es dahin formulieren, dass seine erste Ausgabe eine Verbesserung des Wielandschen und seine zweite Ausgabe eine solche des Eckertschen Textes bietet. In seiner peinlichen Sorgfalt wies er Schlegel den Weg, und hat gleichsam eine Vorarbeit für ihn geleistet, indem er zeigte, dass bei einer möglichst getreuen Übersetzung die Eigenart des englischen Dramatikers am besten zum Ausdrucke kommt. —

Das Interesse an Shakespeare beschränkte sich während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch nicht nur auf Übersetzungen, sondern zeigte sich auch in einer Reihe von Bearbeitungen seiner Tragödien und Komödien. Schon zwei Jahre nach der Beendigung von Wielands Übersetzung

liess Christian Felix Weisse „Romeo und Julie“, „ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen“ erscheinen.

Dass Weisse Shakespeares Dramatisierung des Stoffes gekannt hat, geht einmal aus dem „Vorbericht“ hervor, in dem es heisst: „Shakespear, der die Natur so glücklich kopierte, oder durch den sie vielmehr, wie Pope sagte, selbst sprach, hat sie [die Geschichte von Romeo und Julia] schon längst bearbeitet“[1]). Zum andern zeigen Weisses Entlehnungen aus der englischen Tragödie deutlich dessen eingehende Beschäftigung mit der Shakespeareschen Fassung, wenn er auch im „Vorbericht“ verschleiernd angibt: „Der deutsche Verfasser hat also ein ganz neues Stück zu machen versucht, und den Baudello und Luigi da Porta darinnen zu Führern genommen“[2]).

In Weisses Trauerspiel fliessen zwei literarische Strömungen zusammen, von denen die eine, die ältere, die Prinzipien der französischen, klassizistischen Tragödie mit sich führte, für deren strengste Beobachtung Gottsched seit dem Erscheinen seiner Dichtkunst diktatorisch auftrat. Die andere, die jüngere Strömung, brachte von England die Grundsätze für das bürgerliche Trauerspiel, das in Lessings „Miss Sarah Sampson“ seinen Einzug in die deutsche Literatur hielt.

Was die Prinzipien der französischen Tragödie betrifft, so forderten sie die strenge Durchführung der drei Einheiten, die der Handlung, des Ortes und der Zeit. — Die Einheit der Handlung erkennt auch Weisse als unbedingtes Gesetz für das Drama an. Alle Shakespeareschen Szenen, die für die Haupthandlung nicht erforderlich sind, werden als störend empfunden und in der Bearbeitung unberücksichtigt gelassen. Diesbezüglich tadelt er im Vorbericht an Shakespeare, dass er seine Tragödie „mit vielen trivialen, überflüssigen und

---

1) Chr. F. Weisse, Romeo und Julie, Carlsruhe 1778. Vorbericht S. I.
2) ib. S. III.

zur Handlung unnöthigen Dingen überladen“[1]) hat, eine Äusserung, die erkennen lässt, wie sehr er noch in den Anschauungen seiner Zeit wurzelte, obwohl Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie ausführte, dass in Shakespeares Werken nichts Willkürliches, sondern überall Gesetz und Regel zu finden sei. Erst die Tragödie des Sturms und Drangs hat sich in dieser Hinsicht von den Fesseln der französischen Tragödie völlig frei gemacht.

Die Renaissancetragödie Shakespeares, die neben dem Geschick der beiden Liebenden ein bewegtes, lebensprühendes Zeitgemälde gibt, wurde in eine tragische Liebesgeschichte umgegossen, deren Begebenheiten sich ebenso gut in irgend einer deutschen Stadt abspielen konnten. Alles Interesse nimmt nur das Geschick Romeos und Julies in Anspruch. —

Betreffs der Einheit des Ortes hält sich Weisse nicht so sklavisch an die Prinzipien der französischen Tragödie. Wenn er auch nicht wagte, eine Szene (die Begegnung Romeos mit Balthasar) — wie es Shakespeare ohne jedes Bedenken tat — in Mantua spielen zu lassen, so wich er doch von dem Vorbild insofern ab, als er die Handlung in mehreren Sälen des Capelletschen Palastes und auf dem in der Nähe liegenden Kirchhof stattfinden lässt. Nur darin bewegt er sich noch ganz in den Bahnen der „tragédie“, als er während der vier ersten Aufzüge die „salle“, den typischen Schauplatz der klassizistischen Tragödie, übernimmt. —

Auch hinsichtlich der Einheit der Zeit ist ein Kompromiss zwischen Shakespeares genialer Freiheit und der französischen Begrenztheit zu beobachten. Das Trauerspiel sich in der Zeitdauer wie bei Shakespeare — der Verlauf bei diesem dauert etwa 42 Stunden — abspielen zu lassen, dazu fehlte es ihm an Mut. Vielmehr verkürzt er die Zeitdauer, indem er die Wirkung des Giftes auf zwölf Stunden

---

1) Chr. F. Weisse, a. a. O. S. IV.

beschränkt und es Julie an demselben Tage nehmen lässt. Die Einhaltung der Zeit, wie sie die französische Tragödie und ihr Verfechter in Deutschland, Gottsched, forderten, schien ihm anderseits zu gewaltsam. Nach Gottsched sollte sich die Handlung innerhalb von zwölf Stunden abspielen. Weisses Trauerspiel dagegen umfasst eine doppelt so lange Zeitdauer. Zudem forderte jener in seiner Dichtkunst: „Es müssen aber diese Stunden bei Tage und nicht bei Nacht sein, weil diese zum Schlafen bestimmt ist, es wäre denn, dass die Handlung entweder in der Nacht angegangen wäre oder erst nach Mittag anfinge und sich bis in die späte Nacht verzöge“ [1]). Bei Weisse dagegen beginnt das Trauerspiel um Mitternacht und endet um diese Zeit. —

Ein engerer Anschluss an die französische Tragödie liegt einerseits in den auftretenden Personen, anderseits in der Art der Konzeption vor. Wie in der „tragédie“ treten hier zum grössten Teil nur Mitglieder der beiden adligen Häuser auf. Statt der Fülle der bei Shakespeare agierenden Personen, die allen Volksschichten angehören, ist hier ein einheitliches gesellschaftliches Milieu gewahrt. Ausser Benvoglio, dem Hausarzt der Familie Capellet, Laura, Julies Freundin, führt das Personenverzeichnis nur fünf Mitglieder der Familien Capellet und Montecchio auf. Von diesen Personen ist Laura direkt aus der „tragédie“ übernommen, der hier wie dort die Rolle der „confidente“ zufällt.

Anderseits ist die Konzeption nicht ohne französische Beeinflussung geblieben. Wie die französische Tragödie, so verzichtet auch Weisse auf eine grosse, weitausgesponnene Handlung, wie es bei Shakespeare der Fall ist. Statt dessen zieht er lange Reden in breitangelegten Unterhaltungen und Monologe vor. Die Handlung wird eingeschränkt, das Wort in den Vordergrund gestellt. —

Wie wir oben bemerkten, sind in Weisses Trauerspiel

1) J. Gruber, a. a. O. S. 433.

neben französischen auch englische Einwirkungen festzustellen, welch letztere von dem bürgerlichen Trauerspiele ausgehen. Seit Lillos „George Barnwell“ (1731) hatte die Prosa im Drama Verwendung gefunden. Und so bediente sich auch Lessing, als er mit „Miss Sarah Sampson“ das bürgerliche Trauerspiel in die deutsche Literatur einführte, der ungebundenen Rede, die dann die herrschende Form für diese Dramengattung blieb. Für Weisse gab es kein Bedenken, sich dieser Form zu bedienen, zumal nach seinem Empfinden der Blankvers und der häufige bei Shakespeare auftretende Reim eine Beeinträchtigung der „Wahrscheinlichkeit“ zur Folge habe. Im Vorbericht äussert er sich darüber mit folgenden Worten: „Die häufigen Reime, die er [Shakespeare] dazwischen mengt, schwächen die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung, die im dramatischen Dialog so unentbehrlich ist, hauptsächlich wo die Szenen und Handlung aus dem häuslichen Leben genommen sind“ [1]).

Das bürgerliche Trauerspiel bedingte ferner, dass die Handlung sich in der Familie abspielt. Während bei Shakespeare durch den Familienhass der Capulets und Montagues die Bewohner von ganz Verona, vom Fürsten bis zum gemeinen Mann, in zwei feindliche Lager geschieden werden, bleibt der Hass in Weisses Trauerspiel auf die Mitglieder der beiden Familien beschränkt. Nur eine Andeutung Lauras (I. 2) setzt die Zuschauer in Kenntnis von dem wütenden Hass. Bei Shakespeare wird er in mehreren Szenen tatsächlich vor Augen geführt und uns gezeigt, welche tragischen Folgen aus dieser Erbfeindschaft erwachsen. Und während sich in der englischen Tragödie die grösste Anzahl der Szenen unter weitem, freiem Himmel, in lebenatmender Atmosphäre abspielen, geht die Handlung hier in begrenzten, abgeschlossenen Räumen an unserm Auge vorüber. —

---

1) Chr. F. Weisse, a. a. O. S. IV.

Zu den prinzipiellen Einwirkungen der französischen Tragödie und des bürgerlichen Trauerspiels treten noch die stofflichen Entlehnungen aus den italienischen Novellen und der Shakespeareschen Tragödie hinzu, von denen hier nur letztere in Betracht kommen. — In der Anlage und Komposition stimmt er mit Shakespeare überein. Hier wie dort finden wir die Abschiedsszene der beiden Liebenden mit zum Teil analoger Führung des Dialogs. Wie in der englischen Tragödie — und überhaupt dem Urbild solchen Abschiednehmens, in der Alba — will Julie ihren Geliebten auf dessen Drängen hin noch nicht gehen lassen, vertröstet ihn vielmehr mit den Worten: „Nein, mein Romeo, es ist die Nachtigall, und nicht die Lerche! Du darfst noch nicht fort!“ Bei Shakespeare lauten Julias Worte: „It was the nightingale and not the lark . . .“ (III. 5. 2). Auf Julies Worte bestürmt Romeo bei beiden Julie, ihn doch ziehen zu lassen: „O wär es so! aber siehst du nicht die Dämmrung schon über jene Hügel herüber steigen?“, welche Worte denen bei Shakespeare entsprechen: „look, love, what envious streaks Do lace the severing clouds in yonder east: Night's candles are burnt out, and jocund day Stands tiptoe on the misty mountain tops . . .“ (III. 5. 7—10). Nachdem auch Julie wahrgenommen, dass wirklich der Tag anbricht, lässt sie den Geliebten von sich eilen. — An diese Szene schliesst sich dann die Begegnung Julies mit Laura, die ihre Freundin vor dem heranbrechenden Tage warnen will (I. 4). Wie bei Shakespeare erkundigt sich die Gräfin Capellet bei Laura über Julie und bespricht mit ihr die Heirat ihrer Tochter mit dem Grafen Lodrona (II. 1). Graf Capellet drängt wie bei Shakespeare zu einer baldigen Hochzeit (II. 3). Bei beiden beschreibt die Gräfin Julie gegenüber die Vorzüge des Grafen (II. 5), Julie aber, die noch etwas Bedenkzeit sich ausbitten möchte (II. 6), stösst auf Widerspruch bei ihrem Vater (III. 1). In ihrer Herzensangst holt sie sich von Benvoglio — in dem Weisseschen Trauer-

spiel ist er der Hausarzt der Familie Capellet und übernimmt die Rolle Lorenzos — Rats, wie sie sich von der verhassten Heirat befreien könnte (III. 5). Nachdem sie von ihm den Schlaftrunk erhalten, führt sie sich in einem langen Monologe vor Augen, wie es ihr im Grabgewölbe ergehen werde (III. 9). Als Julie tot aufgefunden wird (IV. 1), beklagen der Graf und die Gräfin den frühzeitigen Tod ihrer Tochter (IV. 3). Benvoglio übernimmt die Vorkehrungen zu Julies Bestattung (IV. 6). An ihr Grab eilt wie bei Shakespeare Romeo und nimmt dort das Gift (V. 2).

Abweichend von Shakespeare sind in Weisses Trauerspiel die Exposition und die Kirchhofsszenen mit dem Motiv des Wiedersehens der beiden Liebenden, eine Fassung, die nach den Untersuchungen von J. Gruber den italienischen Novellen folgt.

Während uns Shakespeare die Feindschaft der beiden Häuser in den Eingangsszenen mit Absicht vor Augen führt und sie sich in der Duellszene zwischen Romeo und Tybalt wiederholen lässt, verlegt Weisse den Streit der feindlichen Parteien in die Exposition. Tebaldo ist im Duell gefallen, der Fürst hat das Verbannungsurteil über Romeo gesprochen. Ausserdem ist das Fest in Capellets Hause in die Vorgeschichte verlegt worden. Hier haben sich Romeo und Julie zum ersten Male gesehen und ihre Liebesschwüre ausgetauscht. Das Motiv, dass Romeo, bevor er Julie kennen lernt, in Rosalinde verliebt ist, kennt Weisse nicht. —

In Anlehnung an Shakespeares Tragödie nimmt Weisse mehrere Erweiterungen vor, indem er einmal eine reine Erzählung in einen schleppenden, wässrigen Dialog umarbeitet, wie die Weigerung Julies, den Grafen von Lodrona zu heiraten. Dieser Dialog bildet bei ihm die Unterredung Julies mit ihrer Mutter (II. 5) und die Julies mit ihrer Freundin (II. 6). Ferner zerzerrt er Shakespeares Gedanken und gibt sie in möglichst vielen Worten wieder, wobei dann eine Rede zu einem Monologe erweitert wird, der eine ganze

Szene füllt. Bei Shakespeare sagt Julia nach der langen Rede Lorenzos, in der er ihr die Wirkung des Schlaftrunkes beschreibt, nur die Worte: „Give me, give me! O tell not me of fear“ (III. 1. 121). Weisse erweitert diesen Gedanken zu dem Monolog der sechsten Szene des dritten Aufzuges: „Um die Mitternachtsstunde? O da soll ich den Romeo wiedersehen! Kann ich es glauben? — noch ist es in meinem Herzen nicht recht so — alles geht durch einander in meinem Kopf und in meinem Herzen — Hoffnung — Furcht — und mein Vater, Romeo und Paride — Bey wem wird sich das Spiel endigen? O Romeo, Romeo.“ — Ferner fügt Weisse neue Szenen, die aus Monologen bestehen, selbständig hinzu. Es sind dies die Monologe der Gräfin, in dem sie zuerst ihre Mutmassungen über Julies Trauer (II. 2) und dann ihr Mitleid mit ihrer Tochter (II. 4) ausspricht, ferner die Monologe Julies (III. 3 und III. 6), der Capellets, in dem seine Vorwürfe über seine Hartnäckigkeit zum Ausdruck gebracht werden (IV. 3) und der Monolog Benvoglios, in dem er sich als den Anstifter des Unglückes bezeichnet (IV. 7).

Eine Erweiterung bewirkte er ferner darin, dass er die Warnung Lauras in der Abschiedsszene, die bei Shakespeare nur in zwei Versen besteht (III. 5. 39 und 40) zu einer Szene, der vierten des ersten Aufzuges, umarbeitet. —

Weisses Sprache ist eine ruhig und breit dahinfliessende Prosa, die auf jeden Rhythmus verzichtet und allen Wert auf Einheitlichkeit legt. Auf lang ausgesponnene Einzelreden und Dialoge, die jedes dichterischen Schmuckes entbehren, wird die Handlung festgelegt. Die bei Shakespeare so typischen Bilder, Gleichnisse, Antithesen und Metapher werden aufgegeben und dafür eine schmucklose, wässrige und schwerfällige Redeweise verwendet. Kennzeichnend für Weisses Wortarmut ist seine blasse Schilderung des heranbrechenden Morgens (III. 5) und die phantasielose Ausmalung von Julies Alleinsein in der Gruft. Die mächtig dahinstürmenden, liebeglühenden Verse in der Unterhaltung zwischen Romeo und

Julia bei Shakespeare, in denen keine noch so fernliegende Ausdrucksweise gesucht und unnatürlich erscheinen, weichen einer gemässigten Prosa, die möglichst an der Redeweise des Alltags haftet und auf jeden poetischen Flug verzichtet. Wie er im Vorbericht selbst bemerkt, erschien ihm die Sprache Romeos und Julias „zu blühend“ [1]). Weisse kommt es mehr auf Verständlichkeit und Anpassung an die gewöhnliche Unterhaltung an, als auf eine geistvolle, bilderreiche durch ausgesponnene Vergleiche verhüllende Ausdrucksweise, die eben nur der Kunst eines Sprachschöpfers wie Shakespeare eigen sein konnte. —

Wenn er Laura die Worte: „Ach! auch im Tode werden — Sie noch gegen — die arme — Julie — Nun?“ (IV. 2) sprechen lässt, so zeigt dies deutlich Weisses Absicht, die abgerissene Redeweise eines Menschen, der in seinem Schmerz nicht fähig ist, in zusammenhängenden Sätzen zu sprechen, nachzuahmen. In solchen Reden greift er der Sprache des Sturms und Drangs voraus, die sich fast nur in kurzen, abgerissenen Wortgefügen auszudrücken beliebte und dem Alltag möglichst nahe zu kommen glaubte.

Überall da, wo die Sprache Shakespeares zu derberen Mitteln greift, um die menschlichen Affekte wiederzugeben wie in den Wutausbrüchen Capellets, wandelt Weisse den Ausdruck in Mildheit und Gemässigtheit um. Die Flüche Capellets auf seine Tochter finden keinen Platz in dem Trauerspiel, das sich in adligen Kreisen abspielt.

Mit dem Wegfall all der übrigen Personen neben den Mitgliedern der beiden feindlichen Häuser musste die Sprache ein gut Teil von Shakespearescher Eigenart verlieren. Die Wortspiele in ihrer Gespreiztheit und Bizarrheit wurden in der Sprache eines Trauerspiels störend empfunden und deswegen nicht nachgeahmt. Auch die oft anzüglichen und derben Redensarten, die Shakespeare seinen Personen unbekümmert in den Mund legt, stiessen Weisse naturgemäss ab. —

1) Ch. F. Weisse, a. a. O. S. IV.

Die Aufnahme von Weisses Trauerspiel war ungeteilt günstig. Überall wo Aufführungen stattfanden — wir wissen von solchen in Dresden, Hamburg, Berlin, Zittau — hatten sie einen unbestrittenen Erfolg. Wie lange es auf dem Repertoir der deutschen Schaubühne gestanden haben muss, geht aus einer Bemerkung in Bretzners Vorbericht zu seinem gleichnamigen Trauerspiel hervor, wo es heisst: Weisses Trauerspiel, „das seit einigen zwanzig Jahren mit dem verdientesten und ungetheiltesten Beifall auf allen Bühnen Deutschlands gegeben worden, war ohne Zweifel die Ursache“ [1]) usw.

Nicht nur, dass es zum Teil wörtlich in Merciers „Les Tombeaux de Vérone“ ins Französische übersetzt wurde, sondern es diente auch als direkte Vorlage zu Friedrich Wilhelm Gotters gleichnamigem „Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen“ (Druck 1779, erste Bühnenaufführung am 25. September 1776 in Gotha). In der Komposition lehnt sich Gotters „Romeo und Julie“ [2]) in den ersten zwei Aufzügen eng an das Weissesche Trauerspiel. Auch bei ihm beginnt das Stück mit dem Monolog Julies (I. 2), der die gleichen Gedanken zum Ausdruck bringt. Darauf folgt die Unterhaltung Julies mit Laura (I. 2), die ihr den Ausgang des Duells verkündet. Im Unterschied zu Weisse, wo das Duell schon vor längerer Zeit geschehen, lässt es Gotter unmittelbar vor Beginn der einsetzenden Handlung stattfinden. An die Begegnung der beiden Freundinnen reiht sich die Abschiedsszene zwischen Romeo und Julie (I. 3). — Die Szenen des zweiten Aufzuges enthalten zum grössten Teil wie bei Weisse die Unterredung Capellets mit Laura und Julie über deren Heirat mit dem Grafen Lodrona (II. 2—5) und die Begegnung Julies mit dem Kapellan Lorenzo. (Bei Weisse war es der Hausarzt Benvoglio.)

1) [Chr. F. Bretzner], Romeo und Julie. Leipzig 1796. Vorbericht S. II.

2) R. Genée, a. a. O. S. 259.

Lorenzo — das Auftreten dieser Person kann einerseits auf Gotters Kenntnis der Shakespeareschen Tragödie oder andererseits auf einer solchen der Wielandschen oder ersten Eschenburgschen Übersetzung zurückzuführen sein — gibt ihr den Schlaftrunk, der sie in einen zwölf Stunden langen, todähnlichen Schlaf versenkt (II. 6). Mit dem Monolog Julies (II. 7), der ganz ähnliche Gedanken wie bei Weisse zum Inhalt hat, endet dieser Aufzug. — Der letzte Aufzug, der die Kirchhofsszenen enthält, bietet dagegen eine neue, von Weisse unabhängige Fassung. Nachdem Julie in das Grabgewölbe versenkt ist und die Leidtragenden sich entfernt haben, stürzt Romeo herein, um sich am Grabe seiner Geliebten das Leben zu nehmen. Bis hierher folgt Gotter dem Weisseschen Trauerspiel. Dann aber gibt er dem Stück eine neue Wendung. Als Romeo im Begriff ist, den Degen zu ziehen, um sich zu erstechen, stürzt Julie in seine Arme. In ihrem Glücksgefühl gehen sie beide Capellet entgegen, der nochmals zum Grabe zurückkehrt. Aus Freude darüber, seine Tochter noch lebend zu sehen, willigt er in die Heirat mit dem Sohn seines Erbfeindes ein. —

Das Charakteristische in Gotters Bearbeitung ist, wie schon der Name sagt, die Änderung der Tragödie in ein Schauspiel, das zeigen soll, wie die Treue zweier junger Menschen alle äusseren Hindernisse zu überwinden weiss und ihren Lohn empfängt. Eine solche Fassung mit glücklichem Ausgang der Shakespearescheu Tragödie begegnet uns schon 1662, wo „Romeo and Julia“ in London abwechselnd mit tragischem und heiterem Ausgang gegeben wurde. Diese Tatsache erhellt, wie wenig man dem Genius Shakespeares, speziell den Sinn dieser Menschheitstragödie erfasst hatte, indem man glaubte, ein glücklicher Ausgang könne eine ebenso dramatische Wirkung erzielen. Wie Gotter in der „Nachricht“ (Vorrede), datiert vom Oktober 1778, hierzu bemerkt, schien ihm „die musikalische Oekonomie (?) die Beybehaltung der allzu tragischen Katastrophe

nicht zu erlauben.“ Wie er weiterhin ausführt, geschah diese Abweichung auch mit „Rücksicht auf die Fähigkeit der Sänger“.

Zu dieser Veränderung kommt noch die weitere hinzu, die durch die Zuhilfenahme der Musik entstehen musste. Shakespeares Tragödie wird, wie schon einmal, im Komödiantenstück, in den Dienst der Musik gestellt. Seine Worte, die selber Klang, Melodie, Rhythmus sind, sind nicht mehr Selbstzweck, sondern dienen als Unterlage: bilden ein Libretto. Seine Konzeption wird mit Rücksicht auf den Ton und den Sänger einer derartigen Veränderung unterworfen, dass der Nerv der Tragödie getötet wird. Die Menschheits-Tragödie verwandelt sich in ein Singspiel. —

Wurde schon bei Weisse das Personenverzeichnis auf die Angehörigen der beiden feindlichen Familien beschränkt, so ging Gotter in dieser Beschränkung noch weiter, indem er die Gräfin Capellet und Romeos Vater — vielleicht auch mit Rücksicht auf die Veroperung? — nicht auftreten lässt. — Und während Weisse in den ersten vier Aufzügen mehrere Ortswechsel vornimmt, spielt sich in Gotters Schauspiel die Szenenfolge der beiden ersten Aufzüge nur in einem Zimmer ab. — Die Zeitdauer entspricht der bei Weisse zu Grunde gelegten, da auch er die Wirkung des Schlaftrunkes auf zwölf Stunden beschränkt und Julie den Trunk sogleich nehmen lässt. —

Abweichend von Gotters Vorlage ist die Verwendung von Chören in den Begräbnisszenen, denen dieselben Funktionen wie in der griechischen Tragödie zufallen, nur mit dem Unterschied, dass Gotter männliche und weibliche Chöre verwendet. Wie in der antiken Tragödie verkünden auch hier die Chöre in Anlehnung an die Begebenheiten des Stückes allgemeine Lebensweisheiten. Nachdem ein Männerchor den Tod als Retter von diesem Erdenleben gepriesen hat, tritt ein Mädchenchor auf, der im Wechselgesang mit Laura den Gedanken zum Ausdruck bringt, dass Julies

Geschick zu beneiden ist, da die Toten allen Erdenkummers enthoben sind. Der Männerchor wiederholt dieselben Worte. Dieser tritt, als die Versöhnung zwischen Capellet und seiner Tochter stattgefunden hat, noch einmal auf und mahnt ersteren, die Feindschaft einem für Verona erspriesslichen Frieden weichen zu lassen. Ein Wechselgesang zwischen dem Grafen und dem Chore, in dem die Wohltaten des Friedens gepriesen werden, beschliesst das Schauspiel. —

Mit Ausnahme von Lauras Bericht über das Duell zwischen Romeo und Thebaldo, der in Prosa geschrieben ist, ist Gotters Schauspiel in gebundener Rede abgefasst, und zwar werden jambische und trochäische Rhythmen verwendet. — Die ersteren benutzt Gotter zunächst in den Monologen. So sind Julies Monologe (I. 2 und II. 7) in jambischen Rhythmen mit wechselnder Zahl von Versfüssen (vier und fünf) und mit paarweisen und wechselweisen Reimen geschrieben. Desgleichen sind zu Lauras Erzählung (II. 1) vier- und fünffüssige Jamben verwendet. Ferner nahm Gotter dieses Versmass in den Duett-förmig gebildeten Reden und Gegenreden Julies und Lauras (II. 2 und II. 5), die in fünffüssigen Jamben mit abwechselnd klingenden und stumpfen Reimen geschrieben sind. Schliesslich haben die Strophen der Chöre jambische Rhythmen. Und zwar enthalten die dreizeiligen Strophen des Männerchors (III. 1 und 7) fünf-, vier- und dreifüssige Jamben, von denen die beiden ersteren Zeilen durch klingende Reime verbunden sind. Die Strophen des Mädchenchors (III. 1) sind in abwechselnd vierfüssigen Jamben mit stumpfem und dreifüssigen Jamben mit klingendem Reim geschrieben. — Die trochäischen Rhythmen dagegen bilden das Versmass der eingelegten Lieder. In ihnen sind Julies Lieder geschrieben (I. 2, II. 4 und II. 6), bei denen die Zahl der Versfüsse drei beträgt. Der Reim ist abwechselnd stumpf und klingend. In dem gleichen Versmass und mit der gleichen Reimstellung sind die zwei Strophen abgefasst, die Laura singt (I. 2.) Capellets Lied (II. 3) besteht

aus zwei je vierzeiligen Strophen, von denen jeder Vers vier Füsse mit abwechselnder Reimstellung besitzt. Schliesslich ist das trochäische Versmass verwendet in dem Duettförmigen Liede, das Romeo und Julie singen (I. 3). Es besteht aus zwei Strophen mit je vier Zeilen; jeder Vers hat vier Füsse mit abwechselnder Reimstellung.

Die Sprache Gotters zeigt gegenüber dem Weisseschen Trauerspiele keine Entwicklung. Wenn auch sein Schauspiel in gebundener Rede abgefasst ist, so ist dies doch ein ganz äusserlicher Schmuck und nicht wie bei Shakespeare die notwendige Form, in der die Gedanken einer Tragödie auszusprechen waren. Das Wort ist hier durch die Zuhilfenahme des Tones in den Hintergrund verdrängt und dient diesem in der Libretto-artigen Weise von Leerheit, Schalheit, Ausdruckslosigkeit. Wenn in dem Duett zwischen Julie und Laura die erstere singt: „Hat noch ein Paar sich zärtlicher geliebet, War noch ein Paar geängsteter als wir?“ und ihre Freundin darauf antwortet: „Nie hat ein Paar sich zärtlicher geliebet, Nie war ein Paar geängsteter als ihr“ (I. 2), so zeigt dies deutlich den entstellenden Einfluss der Musik auf das Drama. Das Wort dient nicht mehr in seiner Klangfülle und Schönheit dem Gedanken, sondern muss sich den Ansprüchen der Musik unterordnen.

Gotters Schauspiel hatte bei seinen Aufführungen einen ebenso unbestrittenen Erfolg wie Weisses Trauerspiel. Schon zwei Jahre vor dem Druck (1779) wurde es in Hamburg, etwas später in Leipzig, Berlin und Mannheim, hier seit 1784 noch zwölf Mal, aufgeführt. Besonders beliebt war, wie wir aus einer Rezension erfahren, die Arie Juliens „Ihn wieder zu sehen, meinen Romeo“, die als „die Lieblingsarie aller Parterre“ bezeichnet wird. Wie nachhaltig der Erfolg des Gotterschen Schauspiels war, geht aus der Tatsache hervor, dass in der „Romeo und Julie“-Bearbeitung, die

1) R. Genée, a. a. O. S. 259.

1796 in Leipzig erschien, die Gotterschen Chöre aus dessen Begräbnisszene (III. 1) mit geringen Veränderungen aufgenommen wurden.

Diese erste eigentliche Bearbeitung der Shakespeareschen Tragödie in der deutschen Literatur, deren Verfasser auf dem Titel nicht genannt ist, rührt von Christoph Friedrich Bretzner her. Während Weisse nur einzelne Reden dem Shakespeareschen Text entnimmt, im übrigen den Stoff frei umgestaltet und ihn in die Form eines bürgerlichen Trauerspiels umgiesst, gibt Bretzner eine Übersetzung und verändert das Original nach verschiedenen Gesichtspunkten, wovon später zu handeln sein wird. — Seine Bearbeitung ist mit Ausnahme der Gotterschen Chöre, in denen die gebundene Rede beibehalten wird, in Prosa abgefasst, eine Prosa, die der Shakespeareschen Ausdrucksweise um so enger folgt, je einfacher sie bei diesem ist, sich aber von jener um so mehr entfernt, je poetischer und phantasiereicher sich die Sprache bei Shakespeare gestaltet. —

Von der englischen Tragödie werden folgende Szenen bezw. Szenenteile frei übersetzt: die Unterredung Montechis mit Benvolio über den ausgebrochenen Streit und über Romeos seltsames Wesen (I. 1 = Shak. I. 1. 111—161); die Begegnung Romeos mit Benvolio (I. 2 = Shak. I. 1. 162—201); die Werbung Lodronas bei Capulet um Julies Hand (I. 3 = Shak. I. 2. 4—37); die Unterhaltung der Gräfin Capulet mit Bianca — Bretzners Name für Julies Amme — über Julies Heirat (I. 6 = Shak. I. 3. 7—78); die Ballszene (II. 1 = Shak. I. 5. 18—35 und 56—94); die Begegnung Romeos mit Julie auf dem Ball (II. 3 = Shak. I. 5. 95—112); das Zwiegespräch zwischen Romeo und Bianca über Julie (II. 4 = Shak. I. 5. 113—120); Benvolios Afforderung, das Fest zu verlassen (II. 5 = Shak. I. 5. 121 und 122); das Zwiegespräch Julies mit Bianca über Romeo (II. 6 = Shak. I. 5. 130—Ende); die Gartenszene unter Julies Balkon (II. 7 = Shak. II. 1. 1, dann II. 2. 2—148 und II. 2. 170ff); Lorenzos Monolog

(II. 10 = Shak. II. 3. 1—30); die Begegnung Lorenzos mit Romeo (II. 11 = Shak. II. 3. 31 ff.); die Rede Benvolios (Shak. III. 1. 1—4), die Romeo in den Mund gelegt wird (III. 1); die Duellszene zwischen Romeo und Tybalt (III. 2 = Shak. III. 1. 58—70, 130 ff.), die Unterredung des Fürsten mit Benvolio über den Hergang des Duells, wobei die Reden des Fürsten in Capulets Mund gelegt sind (III. 3 = Shak. III. 1. 146—180); Julies Monolog (III. 4 = Shak. III. 2. 1 ff.); die Szene zwischen Julie und Bianca (III. 5 = Shak. III. 2. 34—Ende); die Unterredung Lorenzos mit Romeo, in der jener das Urteil Capulets berichtet (III. 6. = Shak. III. 3. 1—79); die Begegnung Biancas und Romeos in Lorenzos Zelle (III. 7 = Shak. III. 3. 80—Ende); die Unterhaltung Capulets mit Lodrona über die Verlegung der Hochzeit (III. 8 = Shak. III. 4. 1—Ende); die Abschiedsszene zwischen Romeo und Julie (III. 9 = Shak. III. 5. 1—36); die Warnung Biancas (III. 10 = Shak. III. 5. 37—64). Ferner sind es die Unterredungen der Gräfin Capulet mit Julie über ihre Heirat (IV. 1 = Shak. III. 5. 70—126) und die des Grafen mit seiner Tochter (IV. 2. = Shak. III. 5. 127—197); Julies Rede (IV. 3 = Shak. III. 5. 198—203); die Unterredung Julies mit Bianca, wie jene der verhassten Heirat entgehen kann (IV. 4 = Shak. III. 5. 206 ff.); die Unterredung Lorenzos mit Lodrona (IV. 5 = Shak. IV. 1. 1—17); die Begegnung Julies mit Lodrona in Lorenzos Zelle (IV. 6 = Shak. IV. 1. 18—43); die Unterredung Julies mit Lorenzo (IV. 7 = Shak. IV. 1. 44—Ende); die Einwilligung Julies, den Grafen zu heiraten (IV. 9 = Shak. IV. 2. 17—Ende); die Unterredung Julies mit ihrer Mutter (IV. 10 = Shak. IV. 3. 1—13); der Monolog Julies (IV. 11 = Shak. IV. 3. 14—Ende); Biancas Monolog (IV. 15 = Shak. IV. 5. 1—16); die Szene, in der die Familienangehörigen Julie scheintot liegen sehen (IV. 16 = Shak. IV. 5. 17—32); Lorenzos Rede (IV. 18 = Shak. IV. 5. 65 ff.); Romeos Monolog (IV. 19 = Shak. V. 1. 1—16); die Begegnung Romeos mit Pietro — Bretzner nennt Romeos Bedienten Pietro — (IV. 20 =

Shak. V. 1. 17—33); Romeos Monolog (IV. 21 = Shak. V. 1. 34—51); die Szene zwischen Romeo und dem Apotheker (IV. 22 = Shak. V. 1. 68—Ende); Paris' Worte an Julies Grab (V. 2 = Shak. V. 3. 1—21); Romeo und Pietro am Grabe Julies (V. 3 = Shak. V. 3. 22—40); die Rede Romeos (V. 4 = Shak. V. 3. 45—48); die Begegnung Romeos mit Lodrona am Grabe (V. 5 = Shak. V. 3. 49—70, dann selbständig s. u.) und die Worte Lorenzos (V. 7 = Shak. V. 3. 121ff.).

Die von Bretzner hinsichtlich der Sprache oder Gedanken selbständig gearbeiteten Szenen sind folgende: Capulets Unterhaltung mit der Gräfin über Lodronas Werbung (I. 4), die Unterredung der Gräfin mit Bianca (I. 5), Julies Monologe (I. 7 und II. 8), die Tanzszene, in welcher Julie mit dem Grafen tanzt und von Romeo beobachtet wird (II. 2), die Unterhaltung Julies und Biancas (II. 9), die Begegnung Julies mit Romeo in Lorenzos Zelle (II. 12), Romeos und Benvolios Unterhaltung (III. 1), die Unterhaltung Capulets mit dem Grafen von Lodrona über Julie (IV. 12, 13, 14 und 17), die Versöhnungsszene zwischen Romeo und dem Grafen von Lodrona (V. 5), Romeos Monolog (V. 6) und die Versöhnungsszene zwischen Capulet und Montechi.

Von diesen Szenen ist als wichtigste die Versöhnungsszene zwischen Romeo und dem Grafen von Lodrona (V. 5) anzusehen. Während bei Shakespeare Romeo den Grafen nach kurzem, scharfem Wortgefecht ersticht, kommt es in der Bretznerschen Bearbeitung nach dem Klingenkreuzen zu einer Aussprache, in welcher Romeo dem Unbekannten erzählt, dass Julie aus Gram, den Grafen von Lodrona heiraten zu müssen, gestorben sei. Nach diesen Worten gibt sich der Graf zu erkennen. Romeo berichtet diesem darauf von seiner Trauung mit Julie in Lorenzos Zelle, und nachdem sich der Graf als Urheber all des Unglücks anklagt, bietet ihm Romeo den Versöhnungskuss an. Beide schliessen an der Bahre Julies Freundschaft. Der Graf erbietet sich alsdann, dem alten Capulet den Sachverhalt um Julies Tod mitzuteilen. —

Der Einfluss des Gotterschen Schauspiels zeigt sich, wie wir oben schon bemerkten, in der Übernahme der Chöre aus dessen Begräbnisszene (III. 1). Und zwar sind die Verse, die der Männerchor singt, ohne Veränderung herüber genommen worden, während der zweimalige Wechselgesang zwischen Laura und den Jungfrauen in ein Solo umgearbeitet worden ist, das ein Mädchen singt. Lauras Verse bei Gotter sind:

„Mit diesen Kerzen wollten wir
Sie zum Altare leiten“

worauf eine Jungfrau fortfährt:

„Von dieser Rosen Blätter ihr
Das Hochzeitbett bereiten.“

Jene singt darauf:

„Nun müssen diese Kerzen ihr
Zum Leichenzuge glänzen“

und die Jungfrau:

„Mit diesen Rosen müssen wir
Nun ihren Sarg bekränzen.“

Bretzner lässt nun diese acht Verse von einer Jungfrau singen und verändert den Text dahin:

„Mit diesen Kerzen wollten wir
Sie zum Altare leiten;
Mit diesen jungen Rosen ihr
Das Hochzeitsbett bereiten,
Nun müssen diese Kränze ihr
Zum Leichenzuge glänzen“ usw.

Den darauffolgenden Wechselgesang zwischen Laura und einem Mädchen verwandelt Bretzner ebenfalls in ein Solo, das er von einer zweiten Jungfrau singen lässt.

Weisses Beeinflussung macht sich hinsichtlich des Stoffes zunächst in der Exposition geltend. Wie dort so ist auch in der Bretznerschen Bearbeitung der Streit (bei Shak. I. 1) und die Aussprache des Fürsten in die Vorgeschichte verlegt worden. In der Kirchhofsszene übernimmt ferner Bretzner das Motiv des Wiedersehens von Romeo und Julie, nur mit

dem Unterschied, dass er Romeo nicht berichten lässt, wie er vom Tode Julies erfahren hat, sondern kurz nach dem Wiedersehen sterben lässt. — Ferner ist, wenn man eine Beeinflussung Weisses in formaler Hinsicht, da beide Trauerspiele in Prosa geschrieben sind, nicht zwingend anzunehmen braucht, eine solche betreffs der Personennamen. Wie dort so ist auch bei Bretzner der Graf von Lodrona der Werber um Julies Hand. Romeos Diener heisst bei beiden Pietro. Bei beiden soll fernerhin die Hochzeit in Villa Franca stattfinden. —

Was die Komposition betrifft, so steht Bretzner den drei Einheiten im Drama viel freier gegenüber als Weisse oder Gotter. Betreffs der Einheit des Ortes war es für Weisse undenkbar, die Begegnung Romeos mit Pietro in Mantua stattfinden zu lassen. Bretzner dagegen lässt sie ohne Bedenken in „einer Strasse in einem Flecken, eine halbe Stunde von Verona“ vor sich gehen (IV. 19). Ausserdem verlegt er — wie bei Shakespeare — die Unterhaltung Romeos mit Benvolio (III. 1) in eine Strasse Veronas und lässt, wie dort, die Begegnung Romeos mit Julie vor deren Balkon im Garten geschehen (II. 7). In Capulets Palast geht die Handlung in einem Zimmer (I. Aufzug), in einem grossen Saal (II. 1—6) und in Julies Zimmer (III. 4) vor sich. Und während Weisse die Unterredungen Julies mit Benvoglio = Lorenzo im Palaste stattfinden lässt, werden sie bei Bretzner in Lorenzos Zelle geführt. Dieser häufigere Szenenwechsel lässt erkennen, dass die Gottschedsche Regel vergessen war, dass der Sturm und Drang Werke geschaffen hatte, die sich über diese Schranke mit Hohnlächeln hinwegsetzten. —

Hinsichtlich der Einheit der Zeit beschränkt sich Bretzner auch nicht wie Weisse, dessen Trauerspiel sich in 24 Stunden abspielt, sondern erlaubt sich in Anlehnung an Shakespeare grössere Freiheit. Aber auch er wagte es nicht, in einem so langen Zeitraum, wie jener es unbekümmert tat (bei

Shakespeare dauerte allein die Wirkung des Schlaftrunkes 42 Stunden), das Trauerspiel sich abspielen zu lassen. Er verkürzt die Wirkung des Schlaftrunkes auf 24 Stunden, lässt die Handlung in ungefähr 40 Stunden sich abspielen.

An dem Grundsatz von der Einheit der Handlung dagegen hält Bretzner unbedingt fest. Hier bekennt er sich noch als Anhänger der alten Gottschedschen Theorie, die jede Nebenhandlung im Drama verwirft und nur eine Handlung gelten lässt. Auch bei ihm werden all die nicht unbedingt zur Haupthandlung gehörigen Szenen nicht in seine Bearbeitung aufgenommen. Dadurch, dass er nur dreizehn Personen auftreten lässt — bei ihm fehlen der Fürst, die Gräfin Montague, Mercutio und die Bedienten, Musikanten etc. —, geht einerseits ein grosser Teil der Shakespeareschen Tragödie verloren, anderseits wird dadurch dem Drama ein anderes Gepräge verliehen. Das komische Moment ist vollständig ausgeschaltet; nur das ernste herrscht. Wie bei Weisse wird die Shakespearesche Tragödie, die neben dem Geschick von Romeo und Julia die Feindschaft einer ganzen Stadt zeigt, auf die Tragik der Erbfeindschaft der beiden Häuser Veronas beschränkt. —

Neben den von Bretzner selbständig geschaffenen Szenen sind ferner eine Reihe von Veränderungen in der Handlung vorgenommen worden. Ausser der Verlegung des Streites in die Vorgeschichte des Trauerspiels ist in sie, unabhängig von Shakespeare, die erste Begegnung Romeos mit Julie verlegt worden. Beide haben sich, ohne sich zu kennen, bei einer Andacht in St. Salvator gesehen. Das Motiv Shakespeares, dass Romeo in Rosalinde verliebt ist, kennt Bretzner nicht. — Abweichend von Shakespeare ist die Unterhaltung Romeos mit Merkutio = Benvolio (Shak. I. 4) in die Ballszene nach den Empfangsworten Capulets verlegt worden. Ferner verändert Bretzner das Original dahin, dass er nach der Unterhaltung Romeos mit Lorenzo über die Trauung Julie in die Zelle des Mönches kommen lässt. Bretzner

lässt nämlich in der Gartenszene nach Julias Worten: „And all my fortunes at thy foot I'll lay And follow thee my lord throughout the world" (Shak. II. 2. 147 und 148) Romeo sagen, dass er mit dem Pater Lorenzo die Trauung schon besprochen habe und dass sie am andern Morgen in dessen Zelle kommen möge, damit dort die Trauung vollzogen werden könne. Er verschmilzt mit dieser Änderung die dritte und sechste Szene des zweiten Aktes bei Shakespeare.

Die Streitszene zu Beginn des dritten Aktes ändert er insofern, als bei ihm kein Duell zwischen Merkutio und Tybalt (da ersterer nicht agiert), sondern nur das zwischen Romeo und letzterem ausgefochten wird. Da auch der Fürst nicht auftritt, legt Bretzner dessen Worte nach dieser Streitszene (Shak. III. 1. 146ff.) Capulet in den Mund. Eine weitere Änderung nimmt Bretzner mit der Unterhaltung Julies mit Bianca vor, nachdem erstere den Wunsch ihres Vaters erfahren hat, den Grafen zu heiraten. Im Gegensatz zu Shakespeare, wo die Amme Julie mit dem Grafen Paris vertröstet (III. 5. 214ff.), schlägt Bianca der Unglücklichen vor, sich bei Lorenzo Rat zu holen. Schliesslich lässt er Romeo in der Ballszene nur ein Mal Julies Hand küssen, während die beiden bei Shakespeare des öfteren Küsse austauschen. —

Eine Änderung, die Bretzner ausserdem noch vorgenommen hat, betrifft Julies Alter. Bei Shakespeare ist sie noch nicht vierzehn Jahre alt, er lässt sie dagegen vier Jahre älter sein. —

Unverkennbar ist in des Verfassers Bearbeitung die Tendenz, möglichst effektvolle Aktschlüsse zu erzielen. So endet der erste Aufzug mit Julies Monolog, in dem sie den Wunsch zum Ausdruck bringt, den Unbekannten, den sie vor einer Woche in St. Salvator gesehen, noch einmal wiedersehen zu dürfen. Der folgende Aufzug, der mit dem Fest beginnt, endet mit der feierlichen Trauungsszene in Lorenzos Zelle. Die Abschiedsszene zwischen Romeo und Julie ist an das Ende des dritten Aufzuges verlegt. Der letzte, zu

dessen Beginn die Begräbnisszene steht, endet dann, wie bei Shakespeare, mit der Versöhnung Capulets und Montechis. —

Ein Moment, das bei Shakespeare weniger stark hervortritt, hier aber stark betont wird, ist das sittlich-religiöse. Im Unterschied zu Shakespeare will Lorenzo die beiden Liebenden nur aus dem Grunde trauen, damit dieser Bund eine Versöhnung der beiden Häuser herbeiführen möge. Bevor er dann mit ihnen zur Kapelle geht, lässt er sie beide niederknien und beten, währenddem er die Hände über sie erhebt und folgende Worte spricht: „Gott sey gelobt! Thränen versiegeln Euern Bund, und der Himmel lächle Euch Beyfall herab! Erkennt die Wege der Vorsehung und küsset die strafende Hand des Ewigen." Während bei Shakespeare Lorenzo dem unglücklichen Romeo mit der Philosophie tröstet, geschieht dies bei Bretzner mit der Religion. —

Von szenischem Interesse ist die Bemerkung im Vorbericht, wo es heisst, dass das Stück in „alt italienischer Kleidung gespielt werden muss".[1]) Bisher ist uns eine solche Bemerkung noch nicht begegnet. Für Weisse und Gotter war es selbstverständlich, dass die Personen die Kleidung trugen, wie sie die französische Tragödie kennt. Mit dem Drama des Sturms und Drangs, das eine möglichst genaue Kopie des Lebens anerstrebte, wurde auch die typische Kleidung der französischen Tragödie aufgegeben und eine naturgetreue, historische gefordert.

Bretzner kommt es in seiner Bearbeitung hauptsächlich darauf an, Shakespeare als Stoff zu benutzen, diesen zu variieren und den Sinn seiner Sätze in kurzer, nüchterner, verständlicher Weise wiederzugeben.

Wie oben bemerkt, kommt er dem Original um so näher, je mehr sich dieses einer einfachen Ausdrucksweise bedient. Überall da, wo es dagegen gilt, eine mit Vergleichen, Bildern,

---

1) Vorbericht S. IV.

Metaphern geschmückte Redeweise ins Deutsche zu übertragen, versagt Bretzner ganz und gar. So gibt er z. B. die Shakespeareschen Verse: „When the sun sets, the air doth drizzle dew; But for the sunset of my brother's son It rains downright. How now? a conduit, girl? What still in tears? Ever more showering?“ (Shak. III. 5. 127) mit den einfachen Wendungen wieder: „Nun, wie stehts Julie? was machst Du? Wie, was seh ich? Thränen? Noch immer Thränen?“ Ebenso verschwindet in seiner Sprache das phantastische Moment, wie beispielsweise in Julies Monolog, in dem sie sich das Grabgewölbe ausmalt oder in der Schilderung des Apothekerladens. Für Shakespeares eingehende Beschreibung (V. 1. 42 ff.) findet sich in Bretzners Übersetzung nur der nüchterne Ausdruck: „ärmliches Gepräge“. Die Liebesergüsse Romeos und Julies werden gemässigt, die in diesen Reden mit Vergleichen und Bildern geschmückte Sprache einfach gestaltet. Ebenso werden die Zornesausbrüche Tybalds in der Unterhaltung mit Capulet und des letzteren Verwünschungen gegen Julie gemässigt, alle derben Ausdrücke beseitigt. Mit dem Wegfall der lustigen Personen, besonders Merkutios, wurden überdies die oft „zweydeutigen Späschen“, wie es im Vorbericht heisst, vermieden. Diese Milderung im Ausdruck geht so weit, dass er Verse wie die folgenden: „ . . . ladies that have their toes unplagued with corns will have a bout with you . . .“ (Shak. I. 5. 18 und 19) oder „for I had then laid wormwood to my dug . . .“ (Shak. I. 3. 26) nicht übersetzt. Desgleichen wurden die Wortspiele, mit denen ihm das Shakespearesche Trauerspiel so „überladen“ schien, als „unnatürlich“ und „gekünstelt“ empfunden und von einer Wiedergabe abgesehen. Der Geist des Rationalismus erhebt sich über das Drama der Renaissance. —

Noch ehe das Jahrhundert zu Ende ging, das dem deutschen Volke, seinen Dichtern und Denkern das unermessliche Werk des grossen Dramatikers offenbart hatte, sollte noch einmal eine Übersetzung erscheinen, die der neuen Generation,

den Jüngern des Sturms und Drangs, einen deutschen Shakespeare schenken wollte: die Übersetzung A. W. Schlegels. — „Übersetzungen poetischer Werke haben stets nur einen bedingten und zeitlichen Wert. Die Unmöglichkeit zugestanden, die eigentümliche und einzigartige Gestalt eines dichterischen Gebildes durch die Mittel einer anderen Sprache in wirklich adäquater Weise auszudrücken — und jeder wird sie zugestehen, der einmal die künstlerische Schöpfung als ein organisches und notwendiges Ganzes erkennen gelernt und erfahren hat, wie schwankend schon der Sinn der Worte, wie andersartig die durch sie ausgelösten Vorstellungen von einer Sprache zur andern sind — dieses zugestanden, bleibt auch darüber hinaus noch den besten und gerade den besten Übersetzungen so viel persönlich und zeitlich Bedingtes anhaften, dass ihre Geltung immer nur so lange dauern kann, bis eine folgende Generation neue Schönheiten in dem Original entdeckt und neue Ausdrucksformen findet, sie nachzuschaffen“[1]) — Wenn auch Wielands Leistung um die Stoffvermittlung der Shakespeareschen Werke unbestritten bleibt — bekannt ist, wie hoch sie Goethe in Dichtung und Wahrheit verehrt —, wenn auch die Mannheimer Übersetzung die Quelle für Schillers Shakespeare-Studium wurde, wenn auch die zweite Eschenburgsche Übersetzung von der jungen Generation zunächst mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, so blieben sie doch alle weit hinter dem Original zurück. Ihnen ist das zeitlich Bedingte noch zu sehr anhaftend. Alle drei stehen dem grossen Engländer nicht als Übersetzer gegenüber, deren Aufgabe es ist, sich so eng wie möglich dem Original anzuschmiegen, selbst die leisesten und zartesten Besonderheiten des Urbildes wahrzunehmen, eigene Anschauungen, Empfindungen, Geschmacksrichtungen auszuschalten, sondern als Umschaffende, Verbesserer, Männer des von Vernunft beherrschten, aufklärerischen Zeitalters.

---

1) E. Stadler, a. a. O. S. 1.

Erst die Schlegelsche Übersetzung schaltet dies persönliche Moment aus, verzichtet auf Änderungen der Shakespeareschen Ausdrucksweise, lässt einzig und allein den Dramatiker sprechen. — Über die Entstehungsgeschichte der Schlegelschen Shakespeare-Übersetzung im ganzen verweise ich auf die Studie von Michael Bernays. — Wann er die Übersetzung von Romeo und Julia begann, ist nicht sicher festzustellen. Gewiss ist nur, dass Bruchstücke dieser Übertragung 1793 in Friedrich Schlegels Händen waren. In den Jahren 1795 und Anfang 1796 arbeitete er wieder eifriger an Romeo und Julia, und so konnte schon in diesem Jahre Schiller über diese Ausführung Bericht erstattet werden. Am ersten März sandte er ihm dann die ersten drei Szenen des zweiten Aktes, mit denen alsbald das Märzheft der Horen geschmückt ward[1]). Dieser Text der drei Szenen wurde dann, abgesehen von modernisierter Orthographie, mit 47 Veränderungen in die Gesamtübersetzung von Romeo und Julia aufgenommen, welches Stück die Reihe seiner Übersetzungen in der Gesamtausgabe, die in den Jahren 1797 bis 1801 erschienen, eröffnet. — Von diesen 47 Veränderungen betreffen 19 eine verbessernde bezw. andere Satzübersetzung.

I. Verbessernde Satzübersetzungen.

II. 1. 6, 7: „Nay, I'll conjure too. Romeo! humours! madman! passion! lover!" = 1796[2]): „Ja, obendrein beschwören will ich ihn. He, Romeo! Wahn! Toller! Glut! Verliebter!" 1801[3]): „Ja, auch beschwören will ich. Romeo! Was? Grillen! Toller! Leidenschaft! Verliebter!"

II. 1. 16: „The ape is dead, and I must conjure him" = 1796: „Der Aff ist todt, so muss ich ihn beschwören." 1801: „Der Aff ist todt, ich muss ihn wohl beschwören."

1) Reichardts „Deutschland" brachte dann Band 2, Stück 5, S. 248—59 als „Probe einer neuen Übersetzung von Shakespeares Werken" die 3. Szene des 5. Aktes bis zu Juliens Worten: „Roste da Und lass mich sterben."

2) Abkürzung für die in den Horen erschienene Übersetzung.

3) Abkürzung für die Gesamtausgabe vom Jahre 1801.

II. 1. 32: „Blind is his love . . .“ = 1796: „Denn Lieb’ ist blind . . .“ 1801: „Die Lieb’ ist blind . . .“

II. 2. 5: . . . Who is already sick and pale with grief . . . = 1796: „Die neidisch ist, und bleich und krank vor Gram.“ 1801: „Die neidisch ist, und schon vor Grame bleich.“

II. 2. 24: „O, that I were a glove upon that hand“ = 1796: „Wär ich der Handschuh dieser schönen Hand.“ 1801: „Wär ich der Handschuh doch auf dieser schönen Hand.“

II. 2. 57: Had I it written, I would tear the word = 1796: „stünd er geschrieben hier, zerriss ich ihn.“ 1801: „Hätt’ ich ihn schriftlich, so zerriss ich ihn.“

II. 2. 58f.: „My ears have not yet drunk a hundred words Of that tongue’s utterance, yet I know the sound“ = 1796: „Ich kenn diesen Ton, obschon mein Ohr Nicht hundert Worte sog von jenen Lippen.“ 1801: „Mein Ohr trank keine hundert Worte noch Von diesen Lippen; doch es kennt den Ton.“.

II. 2. 80: „By love, who first did prompt me to inquire = 1796: „Die Liebe, die nach ihm mich forschen liess.“ 1801: „Die Liebe, die zuerst mich forschen liess.“

II. 2. 128: And yet I would it were to give again = 1796: „Und dennoch wollt’ ich, dass er mein noch wäre.“ 1801: „Und doch, ich wollt’ er stünde noch zu geben.“

II. 2. 130: Wouldst thou withdraw it? = 1796: „So nähmst du ihn zurück?“ 1801: „Wollt’st du ihn mir entziehn?“

II. 2. 132: And yet I wish but for the thing I have = 1796: „Allein ich wünsche nur, was mein schon ist.“ 1801: „Allein ich wünsche, was ich habe, nur.

II. 3. 76: . . . Of an old tear that is not wash’d off yet = 1796: „ . . . Von einer alten Thrän, und will noch nicht vergehn.“ 1801: „ . . . , die noch nicht will vergehn.“

II. 3. 84: I pray thee chide not = 1796: „O, bitte, schmähl nicht!“ 1801: „Ich bitt’ dich, schmähl nicht!“

II. Veränderte Satzübersetzungen.

II. 1. 41 f.: Go, then: for' tis in vain To seek him here that means not to fe found = 1796: „Ja, wir gehn. Es ist umsonst, Ihn, der nicht will gefunden seyn, zu sehen." 1801: „Ja, es ist vergeblich, ihn zu suchen, der nicht will gefunden seyn."

Anwendung eines Konjunktionalsatzes statt eines Partizipialsatzes in

II. 2. 6: That thou her maid art far more fair than she = 1796: „Dass du, ihr dienend, so viel schöner bist." 1801: „Dass du viel schöner bist, obwohl ihr dienend."

II. 2. 7: Be not her maid, since she is envions = 1796: „O dien' ihr nicht, da sie voll Neides ist." 1801: „O, da sie neidisch ist, so dien' ihr nicht."

II. 2. 18: What if yer eyes were there, they in her head? = 1796: „Doch wie? Wenn ihre Augen dort, die Sterne In ihrem Antlitz wären?" 1801: „Doch wären ihre Augen dort, die Sterne In ihrem Antlitz?"

II. 2. 132: And yet I wish but for the thing I have = 1796: „Allein ich wünsche nur, was mein schon ist." 1801: „Allein ich wünsche, was ich habe, nur."

Verständlicher wird die Stelle II. 2. 15 ff. übersetzt: Two of the fairest stars in all the heaven, Having some business, do entreat her eyes To twinkle in their spheres till they return = 1796: „Ein Paar der schönsten Sterne Hat ein Geschäft, und bittet ihre Augen zu funkeln droben, bis es wiederkehrt." 1801: „Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel Wird ausgesandt, und bittet Juliens Augen Zu ihren Kreisen unterdess zu funkeln."

Wortübersetzungen.

Richtige Substantivübersetzungen.

II. 2. 19: daylight = 1796: „Sonnenlicht". 1801: „Taglicht".

Veränderte Substantivübersetzungen.

II. 2. 19: brightness = 1796: „Glanz". 1801: „Lichtglanz".

II. 2. 82: pilot = 1796: „Pilot“. 1801: „Steuermann“.

II. 2. 136: noise = 1796: „Lärm“. 1801: „Geräusch“.

II. 2. 168: My dear? = 1796: „Mein Herz?“ 1801: „Mein Fräulein.“

II. 2. 178: wanton = 1796: „Tändlerin“. 1801: „tändelnd Mädchen.“

II. 2. 183: bird = 1796: „Vogel“. 1801: „Vögelchen“.

II. 3. 22: action = 1796: „Führung“. 1801: „Ausführung“.

Andere Adjektivübersetzungen.

II. 1. 3: wise = 1796: „weise“. 1801: „klug“.

II. 2. 21: airy region = 1796: „Ätherhöhn“. 1801: „luftige Höhn.“

Richtige Pronominalübersetzung.

II. 3. 46: I have forgot that name, and that name's woe = 1796: „Vergessen ist ihr Nam und ihres Namens Weh.“ 1801: „Vergessen ist der Nam und dieses Namens Weh.“

Andere Pronominalübersetzungen.

II. 2. 35: Or, if thou wilt not, be but sworn my love = 1796: „Willst du es nicht, schwör dich zu meinem Liebsten.“ 1801: „Willst du das nicht, schwör dich zu meinem Liebsten.“

II. 3. 77: If e'er thou wast thyself . . . = 1796: „Und warst du je dein selbst.“ 1801: „Und warst du je du selbst.“

Richtige Verbübersetzungen.

II. 2. 74: I would not for the world they saw thee here = 1796: „Ich wollt' um alles nicht, dass sie dich fänden.“ 1801: „. . . sähn.“

II. 2. 76: find = 1796: „sehen“. 1801: „finden“.

II. 2. 127: I gave thee mine . . .“ = 1796: „Das that ich schon . . .“ 1801: „Ich gab ihn dir.“

Andere Verbübersetzungen.

II. 2. 37: hear = 1796: „horch' . . .“ 1801: „Hör' . . .“

II. 2. 46: retain = 1796: „behaupten“. 1801: „bewahren“.

II. 2. 69: Therefore thy kinsmen are no let to me = 1796: „Drum stehn mir deine Vettern nicht im Weg.“ 1801: „Drum hielten deine Vettern mich nicht auf.“

II. 2. 168: send = 1796: „senden". 1801: „schicken".
II. 2. 94: pronounce = 1796: „Red' . . ." 1801: „Sag' . . ."
II. 1. 9: „Cry" = 1796: „jammre". 1801: „weine".
Andere Adverbialübersetzung.
II. 1. 4: in vain = 1796: „umsonst". 1801: „vergeblich".
II. 2. 109: monthly = 1796: „mondlich". 1801: „immerfort".
II. 2. 136: within = 1796: „drinnen". 1801: „im Haus."
Kontraktion einer Konjunktion in der Gesamtausgabe.
II. 2. 116: . . . although I joy in thee = 1796: „. . . ob ich wohl dein mich freue." 1801: „. . . obwohl ich dein mich freue." —

Nach vorangegangenen Entwürfen und Teilübersetzungen, deren Handschriften uns durch die gewissenhafte Sorgfalt Eduard Böckings erhalten geblieben sind, stellte Schlegel die erste Abschrift des ganzen Stückes zusammen. Wer die zweite Abschrift angefertigt hat, ist jedoch nicht mit Bestimmtheit auszumachen. Sicher ist nur, dass seine Schwester zuweilen die Arbeit übernahm. Ein Zeugnis dafür besitzen wir in dem durch ihren Fleiss hergestellten Manuskript, dem Schlegel dann noch eine sorgfältige Durchsicht widmete. Doch auch aus dieser Abschrift kann der Druck nicht unmittelbar hervorgegangen sein, denn es finden sich bei der Vergleichung verschiedene Abweichungen, wie Bernays feststellen konnte. Carolines mit grosser Sorgfalt gearbeitetes Manuskript ward höchstwahrscheinlich von Schlegel in Jena zurückbehalten und von ihm eine neue Kopie genommen, welche dann dem Druck — die Shakespeare-Übersetzungen erschienen bei Johann Friedrich Unger, Berlin — zugrunde lag. —

Schlegel wandelte sich, wie es der echte Übersetzer soll, in einen Zeit- und Geistesgenossen des Dichters, dessen Gedanken und Empfindungen er in deutsche Verse umzugiessen bemüht war. Ihm war, durch vorangegangene Übersetzungen aus dem Spanischen, Portugiesischen und Italienischen im Nachschaffen erprobt, die Fähigkeit eigen, auch die feinsten Besonderheiten seines Vorbildes wahrzunehmen und zum Ausdruck zu bringen.

In selbstloser wissenschaftlicher Weise beugte er seine Individualität unter die seines Autors, oder vielmehr liess jene in dieser aufgehen, stand aber wieder in seiner künstlerischen Reife dem Original selbständig genug gegenüber, um nicht in ängstlicher Nachzeichnung aller bedeutsamen und aller gleichgiltigen Einzelheiten befangen zu bleiben, dergestallt, dass ihm der Blick auf das Ganze verkümmert wurde. Mit künstlerischer Freiheit erfasste er das Ganze, schuf es in seinem Geiste nach und liess es alsdann wieder aus seinem Geiste als Ganzes hervortreten. Lessings Untersuchungen in seinen Literaturbriefen über die Geistesart Shakespeares und Goethes treffliche Erklärungen über Hamlet im Wilhelm Meister waren für Schlegel nur die Bestätigung dafür, dass in Shakespeares Werken überall ein tieferer Geist versteckt und in all den scheinbaren Kleinigkeiten dessen Grösse offenbart war.

So sieht er den Blankvers der Shakespeareschen Tragödie nicht als etwas Willkürliches an, wie es Wieland und seine Nachfolger taten, sondern als die dem Stoff naturgemäss entsprechende Ausdrucksform. Und doch sollte auch er in dieser Hinsicht dem Original noch nicht ganz gerecht werden. In der Horen- wie in der ersten Gesamtübersetzung unserer Tragödie wurde der Monolog Lorenzos und dessen Unterhaltung mit Romeo in Alexandrinern wiedergegeben. Vielleicht hatte er damals noch — wir müssen berücksichtigen, dass diese Szenen die ersten selbständigen, ohne Bürgers Anleitung geschehenen Versuche der Shakespeare-Übertragung waren und eine gewisse Unsicherheit verständlich erscheinen lassen — wenig Vertrauen auf seine Kraft, so dass er dem Gedanken Gehör schenkte, es könnten sich gar manche der Shakespeareschen Couplets nicht ohne Verstümmlung des Sinnes in fünffüssige Jamben verkürzen lassen. Für die Benutzung der sechsfüssigen Jamben in der Unterhaltung zwischen Lorenzo und Romeo hatte er eine andere Entschuldigung bereit. Er suchte sich nämlich selbst durch

die Vorspiegelung zu täuschen, dass der Alexandriner den Schilderungen und Sentenzen weniger Schaden bringe, als den eigentlich dialogischen Stellen. Noch im November 1840, nachdem Tieck unbefugterweise die Alexandriner in Fünffüssler gekürzt hatte, schrieb Schlegel an Reimer: „Wenn Sie aus dem ersten Monolog des Mönchs in Romeo und Julia die Alexandriner weggeschafft wünschen, so bin ich dieses auch zufrieden. Doch lässt sich zweifeln, auf welche Weise man dem Dichter am nächsten kommt. Denn dieser Monolog besteht ja ganz in Sentenzen, wozu der symmetrische Gang der Alexandriner ganz gut zu passen scheint“ 1).

Die Alexandriner sind in der streng französischen Weise mit abwechselnd stumpfen und klingenden Reimpaaren gebaut. Ausser in der dritten Szene des zweiten Aktes ist der sechsfüssige Jambus für die Übersetzung der Verse I. 1. 147; I. 1. 160, 161; I. 1. 177, 178 und I. 2. 23—37 verwendet worden. Die übrigen Szenen halten sich an die Form der englischen Tragödie. Nur in den Versen I. 5. 103 ff. treten statt abwechselnde Reime paarweise auf. Die Reime selbst sind mit Ausnahme der Assonanz ich : spricht (Shak. IV. 1. 66, 67) rein, wenn man dabei von dialektischen Eigentümlichkeiten absieht. —

Was den Inhalt betrifft, so sind eine Reihe von Versen nicht übersetzt worden. Ausser den Prologen zum ersten und zweiten Akt sind es die Verse II. 4. 109; II. 6. 19 und 20; III. 1. 69—75; III. 1. 80—83; die Verse III. 2. 46 ff., in denen das Spielen mit dem Laut [ai] vorkommt. Ferner sind es die anstössigen Redensarten I. 1. 17—23; I. 1. 29—37; II. 1. 37 und 38; II. 4. 56—106 und Merkutios Lied II. 4. 138—146. —

Eine freie Übersetzung bietet er in der Übertragung der Verse:

I. 1. 188: This love feel I, that feel no love in this = „So fühl' ich Lieb', und hasse, wo ich fühl'!“

1) M. Bernays, S. 119 Anm. 99.

I. 1. 208f.: Bid a sick man in sadness make his will: Ah, word ill urged to one that is so ill! = „Verscherzt ist meine Ruh! Wie sollt' ich scherzen? O überflüss'ger Rath bei so viel Schmerzen!“

II. 4. 19: more than prince of cats = „Kein papierner Held.“

II. 4. 223f.: Ah, mocker! that's the dog's name: R is for the — No = „Ach, Spassvogel, warum nicht gar? Das schnurrt ja wie'n Spinnrad.“

IV. 4. 13: a jealous-hood, a jealous-hood = „O Ehestand! O Wehestand.“

IV. 5. 101: Ay, by my trooth, the case may be amended = „Ja, meiner Threu, die Sachen hier könnten wohl besser aussehen, aber sie klingen doch gut.“

IV. 5. 113ff.: I will then give it soundly = „Nun so will ich es euch schon eintränken.“ „Was wollt ihr uns eintränken?“ antwortet darauf der erste Musikant, worauf Peter antwortet: „Keinen Wein, wahrhaftig!“

Zu diesen freien Übersetzungen kommen eine Reihe von Veränderungen, die Schlegel mit dem Shakespeareschen Text vorgenommen hat. So wendet er das Wortspiel mit coal, collier, choler (Shak. I. 1. 1ff.) dahin, dass er Simson sagen lässt: „Auf mein Wort, Gregorio, wir wollen nichts in die Tasche stecken.“ Gregorio sagt darauf: „Freilich nicht, sonst wären wir Taschenspieler,“ worauf der erstere erwidert: „Ich meine, ich werde den Koller kriegen, und vom Leder ziehn.“ Jener gibt ihm darauf zur Antwort: „Ne, Freund! deinen ledernen Koller musst du bei Leibe nicht ausziehn.“ Ferner schreibt er für „I will be cruel with the maids, and cut off their heads“ (Shak. I. 1. 27 und 28): „Sie sollen die Spitze meines Degens fühlen, bis er stumpf wird.“ Die Interjektion: „Jesu Maria“ (Shak. II. 3. 69) gibt er mit „O heiliger Sankt Franz!“ wieder. Die Frage Romeos: „What hast thou found?“ (Shak. II. 4. 138) lautet bei Schlegel: „Was witterst du?“, worauf dann Merkutio antwortet: „Neue Jagd! neue Jagd!“ und fortfährt: „Romeo, kommt zu eures Vaters

Hause, wir wollen zu Mittag da essen“ (Shak. Merc.: „No hare, sir; unless a hare, sir, in a lenten pie, that is something stale and hoar ere it be spent.“) Die Redensart: „my man's as true as steel“ (Shak. II. 4. 210) verändert er dahin: „der Mensch ist treu wie Gold.“ Ferner sagt er für „Alla stoccata carries it away“ (Shak. III. 1. 77) =: „Die Kunst des Raufers trägt den Sieg davon.“ Die Antwort Peters: „No money, on my faith, but the gleek: I will give you the minstrel“ (Shak. IV. 5. 116) heisst bei ihm: „Ich will euch eure Instrumente um den Kopf schlagen. Ich will euch befa— sol— laen.“ —

Einen Zusatz, der unabhängig von Shakespeare ist, erlaubte er sich nach Gregorios Worten: „Der Streit ist nur zwischen unseren Herrschaften und uns, ihren Bedienten,“ (Shak. I. 1. 23) nämlich: „Es mit den Mädchen aufnehmen? Pfui doch! Du solltest dich lieber von ihnen aufnehmen lassen.“ —

Eine Übersetzung, bei der der Sinn der Shakespeareschen Diktion nicht zum Ausdruck kommt, betrifft die kurzen, knappen Fragen und Antworten zwischen Benvolio und Romeo (Shak. I. 1. 171 ff.). Schlegel fasst sie folgendermassen: Benv.: „Entbehrt ihr Liebe?“ Ro.: „Nein“. Benv.: „So ward sie euch zu Theil?“ Ro.: „Nein, Lieb' entbehr' ich, wo ich lieben muss.“ —

Eine unrichtige Fassung bietet die Übersetzung von: „But Montague is bound as well as I, In penalty alike . .“ (Shak. I. 2. 17), in Form der Frage: „Und Montague ist derselben Busse Wie ich bedroht?“ Ferner sind die Imperative: „hear all, all see . . .“ (Shak. I. 2. 30) mit dem affirmativen Satz: „Ihr hört', ihr seht sie alle . . .“ wiedergegeben. Für: „It [sorrow] cannot countervail the exchange of joy That one short minute gives me in her sight“ (Shak. II. 6. 4 f.) setzt Schlegel den Fragesatz: „ . . . wiegt er [Kummer] die Freuden auf, Die mir in ihrem Anblick eine flücht'ge Minute giebt? . . .“ Direkt falsch ist die Übersetzung von: „Soft!

take me with you, take me with you, wife“ (Shak. III. 5. 142). Schlegel, der die übertragene Bedeutung dieser Redensart nicht wusste (= ich kann dir nicht folgen, ich verstehe dich nicht), übertrug sie mit: „Sacht, nimm mich mit dir, nimm mich mit dir, Frau!“ und setzte nach den vorangegangenen Worten der Gräfin die szenische Anweisung in Paranthese „Will gehen.“ —

Ausserdem übersetzte er fälschlich die Substantiva „thrusts“ (I. 1. 120) mit „Hiebe“, „tithe-pig's tail“ (I. 4. 79) mit „Zinshahns Federn“, „pastry“ (IV. 4. 2) mit „Konditorei“ und das Verbum „to dote“ (II. 3. 82) mit: „jem. sein Abgott sein.“ —

Wenn wir auch in der Schlegelschen Romeo und Julia-Übersetzung einige Mängel beanstanden mussten, so geschah dies nicht, um sie herabzuwürdigen, sondern um der Wahrheit ihr Recht zu lassen. Wir dürfen nicht vergessen, dass diese Tragödie die erste der Shakespeare-Übersetzungen war und sich in ihr erklärlicherweise eine gewisse Unsicherheit im zu verwendenden Metrum wie in inhaltlicher Beziehung einstellen konnte. Schlegels Werk kommt erst dann recht zur Geltung, wenn wir seine Übersetzung mit denen Wielands und Eschenburgs in Hinblick auf die Sprache vergleichen. Seit Wielands Übertragung hatte die deutsche Sprache in Lessings Schriften gezeigt, wie präzis, kurz, treffend sie sein konnte, in den Werken der Stürmer und Dränger wie gestählt, unbändig, Kraft strotzend, in den Versen des Tasso und der Iphigenie wie geschmeidig und feinfühlend sie alle leisesten seelischen Empfindungen zum Ausdruck bringen konnte. —

Steht ihm in den Liebesbeteuerungen Romeos und Julias eine ebenso glühende und bilderreiche Sprache wie Shakespeare zur Verfügung, eine Vergleichung der Verse in der Abschiedsszene (Shak. III. 5) lehrt dies vielleicht am besten, wo Schlegel fast Wort für Wort dem Original folgt, so trifft er anderseits den derben Ton der Bedientenunterhaltung in

der gleichen Weise. Wenn er den zweiten Bedienten (Shak. I. 5. 16) die Worte sagen lässt: „Wer am längsten lebt, kriegt den ganzen Bettel“ oder die Amme: „So'n Lausekerl! . . . Und du musst auch dabei stehen und leiden, dass jeder Schuft sich nach Belieben über mich hermacht“ (II. 4. 161 und 164f.), so zeigen diese Fassungen, wie er mit Bewusstsein die Schriftsprache verlässt und sich der Umgangssprache mit grossem Geschick bedient. Und während Wieland und Eschenburg die Zornesausbrüche Capulets und Tybalts zu mildern bestrebt waren, folgt er dem Original, indem er den kräftigen, ungestümen Ton beibehält.

Auch im Rhythmus weiss er sich dem Shakespeares in feinfühlender Weise anzuschmiegen. Bei seinen Vorgängern war ein solches Moment in der Sprache höchst selten zu beobachten. Da in ihrer Prosaübersetzung die gewöhnliche Wortstellung vorherrschend war, bedingte diese einen sich gleichbleibenden Rhythmus in der Satzfolge. Schlegel dagegen passt sich in dieser Hinsicht Shakespeare in glücklichster Weise an. So wurde z. B. der Tonfall in Capulets Rede: „God's bread! it makes me mad: Day, night, hour, tide, time, work play, Alone, in company, . . .“ (Shak. III. 5. 177ff.) mit grösstem Geschick in folgender Übersetzung nachgeahmt: „Gotts Sakrament! es macht mich toll. Bei Tag, Bei Nacht, spät, früh, allein und in Gesellschaft, zu Hause, draussen, wachend und im Schlaf.“

Nur der Fehler ist der Schlegelschen Sprache eigen, dass sie nämlich den Rahmen der Verszahl sprengt und sehr oft mehr Verse benötigt, als das Original aufweist. Wenn schon in wenigzeiligen Reden bei Schlegel ein Vers mehr steht wie z. B. in der Rede der Gräfin Capulet I. 3. 7 = fünf Verse statt vier, oder in Romeos Worten (I. 5. 105) vier Verse statt zwei, so vergrössert sich bei ihm die Verszahl längerer Reden um zwei Verse, wie z. B. die Ansprache des Fürsten (I. 1. 88) = 25 Verse statt 23, die Rede der Amme (I. 3. 16) = 34 statt 32, Merkutios Erzählung (I. 4. 53) =

43 Verse statt 41. Für Benvolios Erzählung (III. 1. 157) benötigt er 26 Verse (statt 23), für Julias Monolog (III. 2. 1 ff.) 39 statt 35 Verse, für Lorenzos Rede (III. 3. 108) 54 statt 51 und für Romeos Rede (V. 3. 74) 51 Verse statt 46. —

Goethe, der in den Noten zum Westöstlichen Diwan (Weimarer Ausgabe Bd. VII S. 235 ff.) dreierlei Arten von Übersetzungen unterscheidet, nämlich eine prosaische, den stofflichen Gehalt des fremden Werkes vermittelnd, ohne Rücksicht auf seine formalen Besonderheiten, würde zu dieser Art die Eschenburgsche gerechnet haben. Zu der zweiten oder „parodistischen" Art, alles Fremdartige abstossend oder den anders gearteten Geschmacksformen gemäss umbildend, stellte er Wielands Übersetzung. Als dritte und höchste endlich, die „die Übersetzung dem Original identisch machen möchte", würde Schlegels Übersetzung den Goetheschen Ansprüchen am ehesten gerecht werden. —

Man sollte meinen, dass die Prinzipien einer Übersetzung, die Schlegel in die Tat umgesetzt hatte, nicht unbeobachtet an späteren Shakespeare-Übersetzern vorübergehen würden. Eine Vergleichung des Schlegelschen Textes mit dem Original konnte zwar etliche Mängel nicht verhehlen, musste aber, besonders was die Sprachgebung betrifft, durchaus lehr- und aufschlussreich sein. So war es denn nicht zufällig, dass Goethe für seine Romeo und Julia-Bearbeitung den Schlegelschen Text zugrunde legte, trotzdem er an der Hand des Originals Schlegels Ungenauigkeiten festzustellen in der Lage war. —

Anders dagegen verhält es sich mit Johann Heinrich Voss' Romeo und Julia-Übersetzung (1818). Während Schlegel seiner Übersetzung eine Sprache geliehen, die mit dem Stempel selbständiger Originalität bezeichnet ist, eine Sprache, die er mit sicherer Kraft in edlem künstlerischen Gleichmass zu halten und aus ihr ein lebendiges Ganzes zu schaffen vermochte, merkt man bei Voss auf Schritt und Tritt die Nachdichtung, stellenweise sogar eine plumpe Nachbildung.

Im Gegensatz zu Schlegels Geschmeidigkeit ist Voss' Ausdrucksweise hart, was einerseits die häufige Verwendung trochäischen Versmasses, anderseits die Wortstellung und Wortbildungen verursachen. Während Schlegel nur drei Trochäen verwendet, bedient sich Voss solcher, nach K. Holtermanns Zählung, zwei Mal im fünften Versfuss, sieben Mal im zweiten, 60 Mal im dritten und 70 Mal im vierten Versfusse. Fand ferner bei Schlegel ein Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Reimen in ungekünstelter und wohltuender Abwechslung statt, so haben bei Voss fast alle Verse männlichen Ausgang und geben dadurch der Diktion eine auffallende Einförmigkeit. Passte ferner Schlegel durch die ihm eigene Sprachgewandtheit seine Verse der gesprochenen Rede an, so scheut Voss dagegen nicht vor gesuchten, ungeschickten Wortstellungen. So finden wir bei ihm Verse wie: „Bis kam der Prinz, der schied jedweden Teil“ (Shak. I. 1. 122), oder: „Wenn nicht den Grund wegräumt ein guter Rath“ (Shak. I. 1. 148), oder: „Wo nun ist Romeos Bursch?“ (Shak. V. 3. 271). Oft bedient er sich einer gezwungenen Ausdrucksweise, die ganz und gar undeutsch ist und der Diktion etwas Geschraubtes gibt. Für: „Thou hast amazed me“ (Shak. III. 3. 114) schreibt er: „Ich bin erstaunt dir!“, oder für: „Thou canst not speak of that thou dost not feel“ (Shak. III. 3. 64) =: „Nicht kannst du reden von was du nicht fühlst.“ Zudem weist seine Sprache eine Reihe von Wortbildungen auf, die etwas Seltsames, Gesuchtes an sich haben. So heisst es bei ihm: „Nie werd ich in Vergess gehüllt“ (Shak. I. 1. 243), oder: „O sie erst lehrt hell brennen jedem Dacht“ (: Nacht) (Shak. I. 5. 46). Für beggar maid (Shak. II. 1. 14) sagt er „Bettlermäd“, für earl (Shak. III. 4. 21) „Jarl“ und für lady „Gnadfrau“. Durch eine Reihe von Komposita, wie „Glanzdampf“ (Shak. I. 1. 186 bright smoke), „Wahnreligion“ (Shak. I. 2. 93 devout religion), „Erdbebung“ (Shak. I. 3. 23 earthquake), „Weltverbann“ (Shak. III. 3. 20 world's exile), bekommt der Vers, abgesehen

von der Unmöglichkeit, derartige Worte in jambischen Versen zu verwenden, etwas Überladenes. Voss' Ausdrucksweise hat gegenüber der Schlegelschen nur den einen Vorzug, dass sie nie den bei Shakespeare vorgefundenen Rahmen sprengt und mehr Verse benötigt, sondern stets die Verszahl einhält. — Was die Wortspiele betrifft, so ging Schlegel von dem Grundsatz aus, dass er sie nur dann beibehielt, wenn sie im Deutschen ihre Kraft und Pointe bewahrten, sie dagegen aufgab, wo sie sich gegen jede Übertragung sträubten. Voss sucht alle Wortspiele zu übertragen, selbst auf die Gefahr hin, dass sie schal und matt wurden. —

In formaler Hinsicht nahm Voss die Änderung vor, dass er den Inhalt des Briefes (Shak. I. 2. 68 ff.) und die darauffolgenden Repliken des Bedienten in Versen statt in Prosa widergibt. In gebundener Rede sind ausserdem verfasst die Unterhaltung Merkutios mit Benvolio (Shak. II. 4. 1—37), die Romeos mit der Amme (Shak. II. 4. 182—Ende), die Worte der Amme in der fünften Szene des zweiten Aktes, die Szenen III. 1, IV. 2 und IV. 5.

Wenn wir uns dem Inhalt zuwenden, so wurden nicht übersetzt: die Prologe zum ersten und zweiten Akt und die anstössige Unterhaltung Samsons mit Gregorio (Shak. I. 1. 25—37). — Eine veränderte Übersetzung bietet Voss in den Worten Samsons (I. 1. 18): „True, and therefore women, being the weaker vessels, are ever thrust to the wall; therefore I will push Montague's men from the wall, and thrust his maids to the wall" = „Nicht doch; die Kerle tumml' ich von der Mauer hinweg, die Mägde steif' ich daran." Ferner übersetzte er Romeos Worte: „I dream'd a dream to-night" und Mercutios Entgegnung: „And so did I (Shak. I. 4. 49 f.) mit: „Schwer träumt' ich diese Nacht." Merc.: „Und ich vergnügt." Schliesslich nahm er eine Veränderung mit den Personennamen vor. Für „King Cophetua" (Shak. II. 1. 14) setzt er: „König Bruno", für „Adam Cupid" (Shak. II. 1. 13) „Tell Amor". Die Musikanten Hugh Rebeck und

James Soundpost heissen bei ihm Maz Fumfei bezw. Hans Schalloch.

Unverständlich sind folgende Übersetzungen: Shak. I. 2. 50: „Take thou some new infection to thy eye“ = „Von neuem Zauber sei dein Blick gezwängt.“ I. 2. 103f.: „That I will show you shining at this feast, And she shall scant show will that now shows best“ = „. . . Die ihr da sehn sollt, scheinen durch den Saal; Matt scheint sie dann, die nun verscheint im Stral.“ Shak. IV. 1. 5: „Uneven is the course“ = „Der Lauf ist ungleich.“ Ferner übersetzt er den Shakespeareschen Ausdruck „the prick of noon“ (Shak. II. 4. 118) mit „Prick-Mittag“ und das Adjektivum quick (Shak. III. 5. 222) mit „gluth“.

Eine falsche Fassung bieten die Übersetzungen: „Turn thee, Benvolio, look upon thy death“ (Shak. I. 1. 74) = „Blick um, Benvolio, hier vermeide Tod!“ Wie Schlegel, so übersetzt auch er die Redensart: „Soft, take me with you, take me with you, wife“ (Shak. III. 5. 142) mit: „Halt! nehmt mich mit euch, nehmt mich mit euch, Frau!“ und setzt in Paranthese nach den vorangegangenen Worten der Gräfin: „sie will gehen“. Das Adjektivum „merry“ (Shak. I. 3. 40), gibt er wieder mit „fix“, desgl. „valiant“ (Shak. I. 3. 14) mit „rasch“. Schliesslich übersetzt er das Verbum „to challenge“ (Shak. III. 5. 216) falsch mit „ansprechen“. —

Bald nach dem Erscheinen von Weisses Trauerspiel fasste auch Goethe den Entschluss, das gleiche Stück des englischen Dramatikers zu bearbeiten. In dem vom 17. Oktober 1767 von Leipzig an Behrisch gerichteten Brief heisst es u. a. hierüber: „. . . Ich habe einen Plan zu einem neuen Romeo gemacht, weil mir Weissens seiner beym Durchlesen gar nicht gefallen hat“ [1]). Noch hören wir später in einem an Herder gerichteten Brief von dem skizzierten Plan. Dann aber nahmen andere literarische Arbeiten Goethes Tätigkeit

1) Goethes Werke, Weimarer Ausgabe IV. Abteilung 1. Bd. S. 122.

in Anspruch, und die geplante Arbeit kommt nicht über den Wunsch, sie in Angriff zu nehmen, hinaus. Unterdessen waren die Eschenburgschen Übersetzungen, das Werk eines „fleissigen, nüchternen Erklärers“, erschienen. Wenn auch nach Goethes Empfinden „das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde“ dasjenige ist, „was vom Dichter übrig bleibt, wan er in Prosa übersetzt wird“, so war er doch anderseits ein viel zu grosser Verehrer des Rhythmus und Reimes, „wodurch Poesie erst zur Poesie wird“ [1]). Dass diese Übersetzung ihn von neuem zu Shakespeareschem Nachschaffen reizen musste, war begreiflich. Nach dem Abschluss jener Übersetzung geschah dann ein wichtiger Schritt über Wieland und Eschenburg hinaus allein schon dadurch, dass man richtig Anstalt machte, den Dichter zu begleiten durch allen Wechsel der verschiedenen Formen hindurch, die er den einzelnen Teilen seines Dramas schicklich angepasst hatte. Dieser Schritt wurde von Bürger und A. W. Schlegel im Jahre 1789 durch ihre im ganzen gemeinschaftliche, im einzelnen geteilte poetische Übersetzung des „Sommernachtstraums“ getan, von der das grössere Stück im Anfang des zweiten Aktes freilich erst durch Schlegels Vermittlung 1797 in die Allgemeine Literaturzeitung Nr. 347 gelangte und so bekannt wurde. Goethe und mit ihm Schiller fühlten sofort, was für eine grosse literarische Umwälzung die Tatsache herbeiführen musste. Ein neuer Impuls trieb jenen beim Erscheinen der Schlegelschen Übersetzung wieder zur Aufnahme der Arbeit an Romeo und Julia, dessen Beendigung sich jedoch noch über ein Jahrzehnt hinausschieben sollte. Am 28. Dezember 1811 schreibt er an Knebel: „Ich bin mit theatralischen Arbeiten und Sorgen beschäftigt . . . indessen ist Romeo und Julie so gut als fertig. [2])“ Nachdem Riemer im

1) Goethes Werke, Weimarer Ausgabe. Dichtung und Wahrheit. 3. Teil 11. Buch 28. Bd. S. 73.

2) Goethes Werke, a. a. O. IV. Abteilung 22. Bd. S. 228.

Januar des nächsten Jahres die Korrekturen gelesen, konnte am 30. Januar die erste Aufführung im Weimarer Theater stattfinden. —

Während Bretzner das englische Original seiner Bearbeitung zugrunde legte, nahm Goethe eine solche an der Hand der Schlegelschen Übersetzung vor. Wie Hauschild[1]) nachweist, verglich er diese jedoch stetig mit dem englischen Text der Warburton-Ausgabe vom Jahre 1747 und gab ihr überall da eine andere Fassung, wo seiner Ansicht nach die Schlegelsche den Sinn des Originals nicht genau genug getroffen hatte.

Die von Schlegel entnommenen Übersetzungen Shakespearescher Verse sind folgende: Shak. I. 5. 56—94 = G. I. 7; I. 5. 130—Ende = G. I. 13; II. 2. 1—146 = G. I. 14; II. 3. 1—30 = G. II. 1; II. 3. 31—88 und II. 6. 1—15 = G. II. 2; II. 6. 16—34 = G. II. 3; III. 1. 1—37 = G. II. 4; III. 1. 38—58 = G. II. 5; III. 1. 59—141 = G. II. 6; III. 1. 146—Ende = G. II. 7, ausser dass die Worte der Gräfin dem Grafen Capulet in den Mund gelegt werden; III. 2. 1—33 = G. III. 1; III. 2. 34—Ende = G. III. 2; III. 3. 1—78 = G. III. 4; III. 3. 79—Ende = G. III. 5; III. 5. 1—59 = G. IV. 1; III. 5. 60—126 = G. IV. 2; III. 5. 127—203 = G. IV. 3 und III. 5. 204—Ende = G. IV. 4.

Mit teilweiser Benutzung der Schlegelschen Übersetzung sind verfasst die Szenen: I. 5, wovon die Übersetzung der Verse Shak. I. 3. 63—99 von jener entnommen sind; I. 6 (Shak. I. 5. 43—55); IV. 7 (Shak. IV. 1. 45—Ende); IV. 8 (Shak. IV. 3. 15—Ende); V. 1 (Shak. V. 1. 1—11); V. 2 (Shak. V. 1. 12—33); V. 3 (Shak. V. 1. 34—57); V. 4 (Shak. V. 1. 58—Ende); V. 5 (Shak. V. 2. 1—Ende); V. 6 (Shak. V. 3. 12—21); V. 7 (Shak. V. 3. 49—120) und V. 8 (Shak. V. 3. 121—170).

Von Goethe selbständig gearbeitet sind die Szenen: I. 1—4; I. 8—12; III. 3; IV. 5 und IV. 6. —

---

1) Programm des Goethe-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. 1907.

Über die Prinzipien, die Goethe in seiner Bearbeitung befolgte, sind wir durch seine eigenen Worte gut unterrichtet. In dem vom 28. Januar 1812 an Caroline von Wolzogen gerichteten Brief heisst es darüber: „Die Maxime, der ich folgte, war das Interessante zu concentriren und in Harmonie zu bringen, da Shakespeare nach seinem Genie, seiner Zeit und seinem Publicum, viele disharmonische Allotria zusammen stellen durfte, ja musste, um den damals herrschenden Theatergenius zu versöhnen“ [1]). Aber je mehr er sich mit Shakespeares Tragödie beschäftigte, je schwerer fiel es ihm, sie, wie es in dem an Caroline von Humboldt vom 7. April 1812 datierten Brief lautet, „zu einem fasslichen Ganzen zu organisieren“ [2]).

Diese Konzentrierung, von der Goethe oben spricht, bezieht sich zunächst auf die Ortseinheit. Während er im Götz — zu der Zeit ungefähr, wo die Absicht, diese Tragödie zu bearbeiten, auftaucht — durch eine Fülle von Ortswechsel noch Shakespeare zu überbieten trachtete, wurden durch das Studium der antiken Tragödie die Prinzipien der gotischen aufgegeben. In den siebziger Jahren hätte Goethe sicherlich im Ortswechsel in Romeo und Julia Shakespeare noch übertroffen. Jetzt, durch die Arbeiten am Tasso, an der dritten Fassung der Iphigenie gereift, kommt ihm die „romantische“ Tragödie, deren erhabenste die Shakespearesche ist, wie ein Wirrwarr, ein ungereiftes Stürmen und Drängen vor, das einer Läuterung bedurfte. Zwar ist es auch für ihn unmöglich, das Ideal der antiken Tragödie, die Ortseinheit, hier zu erreichen, aber einzelne Zusammenfassungen, Vereinheitlichungen konnten auch hier getan werden. — Zunächst lässt er die von ihm gearbeiteten drei Eingangsszenen, darunter die Begegnung Romeos mit Benvolio vor Capulets Palast spielen und des letzteren Auf-

1) Goethe, ib. S. 246.
2) Goethe, ib. S. 320.

forderung an seinen Freund, das Fest mit zu besuchen, fast selbstverständlich erscheinen. Goethe bedurfte deshalb nicht der Begegnung der zwei Freunde mit Capulets Bedienten, der die Gäste einladen soll, welche Begegnung bei Shakespeare auf einer Strasse Veronas stattfindet. Die weitere Handlung des ersten Aktes spielt sich dann im Saal des Capuletschen Palastes ab. Sehr geschickt wird hierher die Werbung des Grafen Paris um Julies Hand verlegt, während sie bei Shakespeare auf offener Strasse stattfindet. Und während bei diesem die Unterredung zwischen Capulet und der Gräfin mit Julia bezw. ihrer Amme über die Heirat in einem Zimmer gepflogen wird, wird diese unmittelbar nach Paris' Werbung verlegt. Ferner lässt er Paris' Begegnung mit Julia, bei welcher jener seine Liebe zu ihr gesteht, nicht in Lorenzos Zelle, sondern in Julias Zimmer stattfinden. Auch Julias Unterredung mit Lorenzo, während welcher dieser den Schlaftrunk gibt, spielt sich dort ab. —

Mehr als die Einheit des Ortes wurde in Goethes Bearbeitung die der Zeit betont; aber sie im strengen Sinne der antiken Tragödie durchzuführen, war auch für ihn unmöglich. Dadurch, dass die Handlung unmittelbar vor dem Feste beginnt, wurde die Zeitdauer um etwa zehn Stunden verkürzt. Zum andern aber wurde die Wirkung des Schlaftrunkes auf zwölf Stunden beschränkt. Und während Julia diesen bei Shakespeare am kommenden Abend nehmen soll, trinkt sie ihn bei Goethe am gleichen Abend, da schon am andern Tage die Hochzeit stattfinden soll.

Am deutlichsten ist in Goethes Bearbeitung das Bestreben, die Handlung zu konzentrieren, offenkundig. Wie Charlotte von Schiller in einem an Goethe gerichteten Briefe mit Recht sagte, ist von der Shakespeareschen Tragödie „eigentlich nur die Liebe geblieben“[1]. Alle Begebenheiten, die nicht unmittelbar mit dieser Liebe zusammenhingen,

1) E. Wendling, S. 10.

wurden unberücksichtigt gelassen. Schon äusserlich, in der Verszahl, zeigt sich dieses Zusammenfassen deutlich, indem ungefähr ein Drittel von der Skakespeareschen Tragödie übrig blieb. Ausserdem wurde das Personenverzeichnis verkleinert. Es fehlen ausser den Nebenpersonen, den Musikanten, Bedienten, Bürgern usw. der zweite Capulet, die Gräfin Montague und der Bruder Johann.

Um diese Konzentration zu ermöglichen, musste zunächst die Exposition anders gestaltet werden. In diese wird die bei Shakespeare einleitende Raufszene verlegt, obwohl A. W. Schlegel in dem Aufsatz „Über Shakespeares Romeo und Julia“ die Wichtigkeit gerade dieser Szene betont hatte, indem er richtig erkannte, dass diese den Unterton zur ganzen Tragödie gibt und dem Zuschauer vom ersten Augenblick an den Hass der beiden feindlichen Häuser vor Augen führt und die Katastrophe vorahnen lässt. Nur beiläufig wird in der Unterhaltung des Prinzen mit Merkutio hierüber der Zuschauer in Kenntnis gesetzt. Ferner wird die Einladung zum Feste in die Vorgeschichte verlegt. Es konnte daher der Teil der Unterhaltung zwischen Paris und Capulet, in welcher dieser den Grafen zum Feste einladet, und diejenige zwischen Capulet und dem Bedienten, der die Gäste einladen soll, gestrichen werden. —

Nachdem drei kurze Vorbereitungsszenen den Hinweis auf das Fest geben, beginnt die eigentliche Handlung mit dem Ball, während diese Szenenfolge bei Shakespeare den ersten Akt beschliesst. In diese verlegt Goethe in gekürzter Form die Werbung des Grafen Paris bei Capulet um Julias Hand (Shak. I. 2), worauf dann, ebenfalls mit starker Kürzung, die Unterredung der Gräfin mit der Amme über Julias Heirat stattfindet. Als wirkungsvolle Schlussszene des ersten Aufzuges nimmt Goethe das nächtliche Gespräch zwischen Romeo und Julia aus Shakespeares zweiter Szene des zweiten Aktes herüber. Hier macht er dann die für den weiteren Verlauf des Stückes bestimmendste Veränderung, indem er

nach Julias Worten: „... so lass mich morgen wissen ... wo du und wann die Trauung willst vollziehn“ Romeo antworten lässt:

„Das was du wissen willst, ich weiss es schon:
Ich hab' es gleich bedacht, und zwischen uns
Was soll das Schicken? Lass von Mund zu Mund
Geheimes wie Gewöhnliches uns wechseln.
Du kennst Lorenzo, jenen werthen Mann,
Der allen beisteht, heil'ger Liebe voll,
Und alles richtet, schlichtet und vermittelt.
Auch dir ist er ein Vater, kennt dein Herz,
Dein schuldlos Herz, und hat gewiss schon oft,
Wenn du ihm kindlich beichtetest, gelächelt.
So komm denn! Sieht er ernst und will er schelten,
Wird Liebe doch auch bei dem Heil'gen gelten.
Er legt die fromme Hand auf unsre Hände,
Und alle Sorg' und Furcht, sie hat ein Ende.“

Auf diese Worte spricht dann Julia:

„So sei es denn! In allem folg' ich gern,
Auch durch die Welt, dir meinem Freund und Herrn.“

Von Shakespeares erstem Akt ist also nicht verwendet: die Raufszenen, die Ansprache des Fürsten an die beiden Grafen Capulet und Montague, das Gespräch zwischen Montague und Benvolio über Romeo, die Begegnung Romeos mit Benvolio und dem Diener und die Unterhaltung des ersteren mit seinen Freunden Merkutio und Benvolio. Dagegen ist die zweite Szene des folgenden Aktes schon in den ersten genommen, dessen erste, das Gespräch zwischen Benvolio und Merkutio über Romeo, wieder als entbehrlich empfunden und deshalb unberücksichtigt gelassen wurde.

Dadurch, dass die Begegnung Romeos mit Julia in Capulets Garten an den Schluss des ersten Aufzuges verlegt worden ist, konnte der zweite ebenso wirkungsvoll mit Lorenzos Monolog beginnen:

„Der Morgen lächelt froh der Nacht ins Angesicht,
Und säumet das Gewölk im Ost mit Streifen Licht“ usw.

Hierauf lässt auch Goethe die Unterhaltung Lorenzos mit Romeo bis zu des ersteren Worten: „Sie wusste wohl, dein Lieben Sei zwar ein köstlich Wort, doch nur in Sand geschrieben“ folgen. Das darauf folgende Gespräch:

Ro.: „Damit die Neigung nun in Erz geschrieben sei, So steh uns, heil'ger Mann, mit deinem Segen bei! Ich konnte nie von dir, was unrecht war, begehren, Du durftest jeden Wunsch als billig mir gewähren. Ist Rosalinde nicht noch meine Schuldnerin, Da ich mein ganzes Selbst schon Julien schuldig bin? — Denn, wie ein Donnerschlag sich Blitz, Rauch und Flammen Auf einmal kundthun, so entbrannten wir zusammen, Mit Einem Mal im Blick und Händedruck und Kuss, Und so muss jedes denn, dieweil das andre muss.“

Lor.: „Der Väter alter Hass zerstört der Kinder Lust.“

Ro.: „Zerstör' er denn zuerst der beiden Kinder Brust! Mein Vater, was uns droht, es ist nicht zu bedenken, Die Trennung, sie allein müsst' uns zu Tode kränken . . .“ stellt dann die Verbindung her zwischen der dritten und sechsten Szene des zweiten Aktes bei Shakespeare. Die letzten vier Szenen des zweiten Aufzuges bei Goethe können somit schon die Handlung der ersten Szene des dritten Aktes bei Shakespeare vorausnehmen. Diese Szene erfährt nur insofern eine Veränderung, als statt der Gräfin Capulets Worte mit der dadurch bedingten Umänderung dem Grafen Capulet in den Mund gelegt werden. — Von Shakespeares zweitem Akt bleiben somit die witzelnde, anstössige Unterhaltung der Freunde Romeos mit der Amme und Peter (Shak. II. 4), ferner Julias Monolog und das Gespräch zwischen ihr und der Amme (Shak. II. 5) weg.

Am Eingang von Goethes drittem Akt steht sehr geschickt Julias Monolog aus der zweiten Szene des gleichen Aktes bei Shakespeare. Die weiteren Szenen halten sich eng an die Szenenfolge der englischen Tragödie. Wie dort, so folgt auch hier das Gespräch zwischen Julia und der Amme, in dem jene von dem unglücksvollen Duell erfährt

(Shak. III. 2). Daran schliesst sich die Unterredung Lorenzos mit Romeo (Shak. III. 3).

In wirkungsvoller Weise wird der vierte Akt mit der Abschiedsszene (Shak. III. 5) der beiden Liebenden eröffnet. Die bei Shakespeare folgende Unterhaltung der Gräfin Capulet mit Julia, die auch Goethe folgen lässt, spielt sich mit der Unterredung des Grafen Capulet mit seinen Angehörigen über Julias Hochzeit und Paris' Werbung, mit welcher Szene Shakespeare den vierten Akt eröffnet, in Julias Zimmer ab. Auch Lorenzos Unterredung mit Julia darüber, wie sie der verhassten Heirat entgehen könne, nimmt Goethe noch in diesen Akt (IV. 1) und lässt sie ebendort stattfinden. Shakespeare dagegen lässt sie in Lorenzos Zelle erfolgen. Äusserst geschickt schliesst dann mit Julias Monolog (Shak. IV. 3) dieser Akt. In die Bearbeitung wurden also nicht aufgenommen die Verhandlung des Grafen Capulet mit Paris (Shak. III. 4), die Begegnung Capulets mit Julia (Shak. IV. 2), die Bedientenszene (Shak. IV. 4) und das Zusammentreffen der Familienangehörigen an Julias Bett mit der darauffolgenden tragikomischen Unterhaltung der Musikanten (Shak. IV. 5). Eine Verstellung der Szenenfolge geschieht insofern, als Paris' Gespräch mit Lorenzo hinter die Aussprache des Grafen mit Julia tritt.

Die Szenenfolge des fünften Aktes dagegen schliesst sich der Shakespeareschen streng an. Im Gegensatz zur englischen Tragödie lässt Goethe das Stück unmittelbar nachdem Julia aus dem Leben geschieden mit Lorenzos Worten: „Auch sie ist hin! damit bekräftigt werde. dass menschliches Beginnen eitel sei“ usw. ausklingen. Das Herzukommen der Familienangehörigen, die lange Erzählung des Mönches, deren Inhalt zwar den Zuschauern, nicht aber den Angehörigen bekannt ist — Schlegel macht dies Moment mit Recht in seinem Aufsatz geltend — und die beschliessende Versöhnungsszene fand Goethe entbehrlich und berücksichtigte sie deshalb nicht.

Neben der Konzentrierung beabsichtigte Goethe, wie der obige Brief bekundet, die Shakespearesche Tragödie in Harmonie zu bringen. Diese Harmonie erreichte er zunächst dadurch, dass er die komischen Szenen mit ihren derbdrastischen Unterhaltungen ausschaltet. Seiner Ansicht nach musste die Tragödie von den „Allotria“, denen nur die Geltung von etwas zeitlich Bedingtem zukommt, gereinigt und in ihr der einheitlich ernste Grundton gewahrt werden. Den für die Shakespearesche Tragödie so typischen Wechsel von tragischen und komischen Szenen hätte er wohl in der Götz-Periode beibehalten, zu der Zeit aber, wo Goethe sich mit der Bearbeitung beschäftigte, war diese scheinbare Formlosigkeit zugunsten der strengen Form, wie sie sich in der antiken Tragödie und Goethes Nachschaffungen in Tasso und Iphigenie offenbarten, aufgegeben worden. Aus den gleichen Gründen liess er die übrigen, den adligen Häusern nicht angehörigen Personen, wie die Bürger, Diener, nicht auftreten, da sonst das aristokratisch vornehme Milieu gestört worden wäre.

Ein drittes Mittel, die Tragödie harmonisch zu gestalten, sah Goethe in der Sprache. In seiner Bearbeitung herrscht die gebundene Rede vor. In den Unterhaltungen der Familienangehörigen des Capuletschen Hauses wurde der von Schlegel verwendete Blankvers beibehalten. Wie dieser ferner zur Wiedergabe von Lorenzos Monolog und dem darauf folgenden Gespräch mit Romeo den Alexandriner am geeignetsten fand, so nahm auch Goethe den sechsfüssigen Jambus für diese Szenen. In der Eingangsszene werden in den Versen, welche die Diener beim Schmücken des Hauses singen, Daktylen nicht unpassend verwendet, indem dadurch von vornherein ein festlich-feierlicher Ton angeschlagen wird. Nur in der leichten, spasshaften Unterhaltung, die Merkutio und Benvolio führen, wurde, um diese Szenen schon äusserlich von den ernsten zu unterscheiden, die Prosa beibehalten. — Die Sprache als solche ist im Gegensatz zu der Shake-

speares einheitlich, den Charakter einer Tragödie wahrend, gestaltet, indem einerseits die so häufigen Wortspiele, anderseits die anstössigen Redensarten und die wiederholt auftretende euphuistische Ausdrucksweise vermieden werden. Während Goethe in den siebziger Jahren das Derbdrastische in der Unterhaltung von Romeos Freunden und den Dienern beibehalten, vielleicht sogar verstärkt hätte, so musste ihn jetzt diese Sprache abstossen und für die Formgebung einer Tragödie unpassend erscheinen. Die Entwicklung der Goetheschen Sprache vom Götz bis zur Bearbeitung von Romeo und Julia lässt sich deutlich erkennen an Versen wie:

„Zündet die Lampen an
Windet auch Kränze dran . . .“,

die den Einfluss von Schillers Versen des Eleusischen Festes erkennen lassen, oder die Worte des Grafen Paris: „Zu solchem Feste ziemt ein festlich Wort“ mit dem Anklang an Schillers Versen in der Glocke. —

Schliesslich wurde die Harmonisierung durch die Umänderung der Charaktere der Amme und des Merkutio bewirkt. In seinem Aufsatz „Shakespeare als Theaterdichter“ sagt er über diese beiden Personen: „Betrachtet man die Ökonomie des Stückes recht genau, so bemerkt man, dass diese beiden Figuren, und was an sie gränzt, nur als possenhafte Intermezzisten auftreten, die uns bei unserer folgerechten, Übereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich werden müssen.“ [1]) So wurde denn der Amme mehr der Charakter einer Freundin Julias gegeben, ihre derbe Ausdrucksweise, wie in dem Gespräch mit Romeos Freunden, stark gemildert. Ferner wurden schon aus Rücksicht auf Konzentration die Szenen fallen gelassen, in denen die derbe Komik der Amme zur Geltung kommt. Desgleichen wurden auch die Szenen, in denen Merkutio auftritt, völlig umgearbeitet. Im übrigen ist Merkutio, wie auch auf einem

1) Goethes Werke, Weimarer Ausgabe. 41. Bd. 1. Abt. S. 68.

die Bearbeitung betreffenden Zettel angemerkt ist und ferner von Genast bezeugt wird[1]), zu einer Art Falstaff umgestaltet worden. Dies gilt hauptsächlich von den neu hinzugefügten Szenen I. 3 und I. 8, während in den älteren Szenen der ursprüngliche Charakter gewahrt ist, ja infolge der Weglassung der sprühenden Lustigkeit ernster erscheint. —

Zusammenfassend lässt sich Goethes Arbeit an Romeo und Julia dahin charakterisieren, dass er das Shakespearesche Stück „überschaulicher und fasslicher gestaltet" und dem Geschmack und der Empfindungsweise des deutschen Theaterpublikums angenähert hat. Anderseits lässt sich nicht leugnen, dass durch Goethes starke Subjektivität das innerste Wesen der Shakespeareschen Tragödie zerstört worden ist. Wenn man vielleicht auch nicht seine Bearbeitung als „eine der schlimmsten Verballhornungen"[2]), wie es Kilian tut, ansieht, so ist doch Tiecks Urteil sehr treffend, wenn er sagt: „Es ist überhaupt nur einem so grossen Dichter, wie jenem, erlaubt und zu vergeben, wenn er das Meisterwerk eines andern grausam behandelt, wie mit diesem Trauerspiel wirklich geschehen ist, in welchem man vom Original nur wenig wiederfindet, und wo selbst das, was noch da steht, durch die sonderbaren Umänderungen in einem ganz anderen Lichte erscheint, und seine wahre Bedeutung verloren hat"[3]).

Vier Jahre nach der ersten Weimarer Aufführung von Goethes Romeo und Julia wurde unsere Tragödie im Wiener Burgtheater in der Schreyvogelschen Bearbeitung als erste von seinen sechs neuen Einstudierungen bezw. Bearbeitungen Shakespearescher Stücke aufgeführt. Im Druck erschien „Romeo und Julie" mit dem König Lear, Othello und dem Kaufmann von Venedig jedoch erst 1841 unter seinem

1) cf. E. Genast, Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. S. 109f.

2) E. Kilian, JddSh. G. 41, S. 137.

3) Tieck, kritische Schriften Bd. III S. 175

Pseudonym C. A. West im Verlage von Wallighausser in Wien. — Dort war bis dahin Romeo und Julia in einer freien Umdichtung des Weisseschen Trauerspiels gegeben worden, dessen erste Aufführung am zwölften September 1772 stattfand. Dabei hatte das Weissesche Stück durch Franz Heufeld, den Autor der Wiener Hamlet-Bearbeitung vom Jahre 1773, einen fröhlichen Ausgang erhalten. Später, im Jahre 1780, war dann das Stück auch im Kärnthnertortheater in der Gestalt des Gotterschen Singspiels eingezogen. „Den echten Shakespeare in Wien erstmals auf die Bühne zu bringen, seine Dramen in würdiger Fassung, in neuen dem Geschmack und Verständnis der Zeit entsprechenden Bearbeitungen auf das Theater zu stellen“ [1]): dies war erst unter der dramaturgischen Leitung Joseph Schreyvogels geschehen. — Der Schreyvogelschen Bearbeitung lag die auf Grund der Schlegelschen Übersetzung geschaffene Goethesche Bearbeitung zugrunde, die jedoch, da sie viel von der Shakespeareschen Tragödie „verdorben“ hatte, Umänderungen erfuhr, indem sich der Verfasser „ganz an Shakespeare hielt und nur die Auswüchse wegschaffte“ (Tagebuch vom 22. Februar 1816) [2]). —

Von Goethe wurde zunächst die Einteilung der Akte mit Ausnahme des Schlusses des ersten und des dadurch bedingten Anfanges des zweiten übernommen. Während Goethe den ersten Aufzug mit der Gartenszene (Shak. II. 2) schliesst, lässt ihn Schreyvogel, wie das Original, mit der Ballszene enden. An den Anfang des zweiten Aktes stellt er dann die Goethesche Gartenszene. Ferner verlegt er, wie Goethe, die Unterhaltung der Gräfin Capulet mit ihrer Tochter über die Heirat auf den Ball (Shak. I. 3. 63ff = I. 8). Das Gespräch zwischen Romeo und Julia über ihre Trauung erfährt dieselbe Änderung nach Julias Worten (Shak. II. 2. 148),

---

1) E. Kilian, JddShG. 39 S. 87.

2) E. Kilian, JddShG. 41 S. 139.

die ihre Treue zum Ausdruck bringen. Wie Goethe, so lässt auch Schreyvogel unmittelbar darauf Romeo seine Geliebte, am andern Morgen in Lorenzos Zelle zur Trauung zu kommen, mit folgenden Worten bitten: „Beim ew'gen Heil! Das, was Du wissen willst, ich weiss es schon, Und hab' es gleich bedacht. — Du kennst Lorenzo, Jenen heil'gen Mann, der Allen beisteht, heil'ger Liebe voll. Auch dir ist er ein Vater, so wie mir. Bei diesem lass uns morgen früh uns finden; Er legt die fromme Hand auf uns're Hände Und alle Sorg' und Furcht sie hat ein Ende." Infolgedessen konnte auch er die gleiche Verschmelzung der dritten und sechsten Szene des zweiten Shakespeareschen Aktes vornehmen (Shak. II. 3. 31ff. und Shak. II. 6. 1—16). Der dritte Akt folgt mit Ausnahme der Weglassung der Goetheschen dritten Szene dieser Bearbeitung. Die Unterredung Julias mit Lorenzo (IV. 7) findet ebenfalls durch folgenden Einschub von Versen, die der Amme in den Mund gelegt sind: „Ihr braucht nicht weit zu geh'n; er kommt hierher. Man hat ihn schon berufen, uns und Euch An diesem Schreckenstag zu trösten . . ." usw. in Julias Zimmer statt, nachdem das Gespräch Julias mit Paris über die Hochzeit erfolgt ist. Die beiden letzten Akte schliessen sich eng an Goethes Bearbeitung an, nur dass der Schluss des fünften Aktes die Shakespearesche Fassung hat. —

Was Schreyvogels Änderungen der Goetheschen Bearbeitung betrifft, so schien es ihm zunächst „wichtig, die Eingangsszenen nach Shakespeares Entwurfe herzustellen, da die Grundlagen der Tragödie . . . darin enthalten und mit grosser theatralischer Einsicht entwickelt sind"[1]), („Sammler" Nr. 152 vom 19. Dezember 1816). Mit feinem Empfinden sah er die Wichtigkeit, die in den Streitszenen liegt, wo gleichsam das Leitmotiv des Familienhasses zum

---

1) E. Kilian, a. a. O. 41 S. 149.

ersten Male angeschlagen wird. So breit, wie sie Shakespeare anlegt, schien ihm jedoch auch nicht ratsam. Nur mit wenigen, den Zwist von neuem entfachenden Reden und Gegenreden wird der Gluthauch, den die Parteileidenschaft ausstrahlt, gegeben. Die drollige Unterhaltung zwischen Simson und Gregorio und das Auftreten der Gräfinnen Montague und Capulet nach Ausbruch des Kampfes wird gestrichen. In gekürzter Form wird die Aussprache des Fürsten, die Unterhaltung Montagues mit Benvolio über den Streit und Romeos Wesen beibehalten. Die bei Shakespeare in Gegenwart der Gräfin Montague geführte Unterhaltung lässt der Verfasser nur zwischen jenen beiden stattfinden, wobei die Reden der Gräfin dem Grafen in den Mund gelegt sind. Das darauffolgende Gespräch zwischen Romeo und Benvolio wird nicht, wie bei Shakespeare, durch das Auftreten Capulets und des Grafen Paris (Shak. I. 2. 1—45) unterbrochen, sondern fortgesetzt, indem Benvolios Verse (Shak. I. 2. 46 ff.) an den Schluss der ersten Szene gereiht werden. Dadurch, dass Schreyvogel diese Unterhaltung beibehält, wird der wichtige psychologische Zug von Romeos Liebe zu Rosalinde, der bei Goethe auf eine flüchtige Erwähnung beschränkt und in seiner charakteristischen Eigenart verwischt worden ist, wieder hergestellt. — Da Schreyvogel die lustige Unterhaltung der beiden Freunde mit dem Diener, der die Gäste einladen soll, wie Goethe nicht aufnimmt, so lässt er den Anlass, dass die beiden zum Feste gehen, ein Ertönen von Trompeten aus Capulets Haus sein. — Das lustige Gespräch Romeos mit seinen Freunden Benvolio und Merkutio (Shak. I. 4) behält Schreyvogel bei, nur verlegt er es auf den Ball (I. 7). Sie begegnen sich, nachdem der Graf Paris bei Capulet um Julias Hand angehalten hat (I. 6). Merkutios Erzählung von der Königin Mab wurde jedoch gestrichen. Ferner behält er von Shakespeareschen Szenen bei: die Unterhaltung Romeos mit dem Bedienten (Shak. I. 5 43 ff. = I. 9), nur dass dessen Worte Benvolio in den Mund gelegt werden, die Capulets

mit Tybalt über Romeo (Shak. I. 5. 56ff. = I. 10) und die Romeos mit der Amme über Julia (Shak. I. 5. 113ff. = I. 12). Goethes schwache Neudichtung der Szene zwischen Julia und Paris (IV. 5) wurde zugunsten des Originals aufgegeben. — Der wichtigste und bedeutendste Fortschritt aber war die Herstellung der grossen Schlussszene, deren dramatische Schönheit und künstlerische Vollendung der Vorbericht des Dramaturgen in beredten Worten hervorhebt. So erhielt die Kirchhofsszene mit einigen Kürzungen die Fassung des Originals. Goethes langen Bericht des Pagen hingegen über Julias Begräbnis behielt auch Schreyvogel für seine Bearbeitung bei, nur liess er ihn, wie in Shakespeares Tragödie, von Balthasar geben (V. 2). Die schöne Beschreibung von Julias Leichenzug sollte den Ausfall der Szenen in Julias Schlafgemach am Schlusse des vierten Aktes ersetzen. Natürlicherweise war für den Wegfall der prachtvollen Szenen an der Bahre der scheintoten Julia, die der Tragödie einen notwendigen lyrischen Ruhepunkt geben sollten, durch Einlegung der langatmigen Neudichtung Goethes nur ein höchst anfechtbarer Ersatz geschaffen. — Ferner verwendete er die Unterhaltung Romeos mit Balthasar auf dem Kirchhof (Shak. V. 3. 22ff.). — Um die Rekapitulation der ganzen Handlung durch Lorenzos Bericht zu vermeiden, griff er zu dem Mittel, dass Lorenzo bereits auf dem Gange zur Gruft dem Prinzen den Hergang der Dinge berichtet hat. Die anwesende Gräfin wurde gestrichen und der Inhalt der Szene derart zusammengezogen, dass sich die 143 Verse, die bei Shakespeare auf Julias Tod noch folgen, auf 23 reduzierten. Damit war ein rascherer und für die moderne Bühne vielleicht wirkungsvollerer Abschluss gefunden, wenngleich auf Kosten der natürlichen logischen Entwicklung der Schlusssituation, unter Verlust einiger besonders dichterischen Schönheiten des Originals. Insbesondere ist es zu bedauern, dass durch dieses Zusammenfassen die versöhnende Rede des Prinzen wegfiel. —

Abweichend von Goethe und dem Original lässt er Julia noch nicht sechzehn Jahre alt sein. Auch schien ihm die zeitliche Zusammendrängung Goethes, die dieser dadurch erreichte, dass er die Wirkung des Giftes auf zwölf Stunden beschränkte, zu eng. Wie bei Shakespeare sie 42 Stunden dauern zu lassen, war ihm hingegen auch eine zu lange Spanne, und so liess er die Zeitdauer unbestimmt, indem er Julia nach den „gemessenen“ Stunden erwachen lässt.

Wenn auch die Schreyvogelsche Einrichtung durch Änderungen die englische Tragödie nicht poesievoller gestaltete, so war sie doch für ihre Zeit eine sehr verdienstliche und anerkennenswerte dramaturgische Leistung. Die Aufführung des Stückes in dieser Form war ein energischer Versuch, mit den Missgriffen der Goetheschen Bearbeitung zu brechen und, zum grossen Teil wenigstens, die Schönheiten des englischen Originals auf der deutschen Bühne in ihre Rechte zu setzen. —

Nahezu ein halbes Jahrhundert verging, ehe die deutsche Literatur eine neue Nachdichtung der Shakespeareschen Tragödie aufweisen konnte. Erst 1864 erschien eine solche von O. Marbach[1]). Wenn es erlaubt ist, Marbachs „Romeo und Julia“ mit einem Schlagwort zu charakterisieren, so könnte man die Tragödie als eine epigonenhafte Paraphrase bezeichnen. Epigonenhaft insofern, als jenem die notwendig zum Neuen schaffende Kraft fehlt, die aus dem Erlebnis eines Genius heraus künstlerische Ewigkeitswerte hervorbringt; eine Paraphrase, als aus der Shakespeareschen Renaissance-Tragödie eine farblos-matte Nacherzählung geworden ist.

Was Marbachs Komposition betrifft, so nimmt er zunächst eine Änderung der Akteinteilung vor. Wie Schreyvogel, so lässt auch er den zweiten mit der Balkon- und den vierten mit der Abschiedsszene beginnen. In der Szenen-

---

1) R. Genée, a. a. O. S. 332 f.

folge hingegen hält er sich an Shakespeare, nur dass er einige für den Gang der Handlung ihm minder wichtig erscheinende Szenen nicht aufnimmt. Solche Szenen sind: die Begegnung Benvolios mit Merkutio (II. 1), die Unterhaltung der beiden mit Romeo und der Amme (II. 4), Julias Monolog (II. 5), die Besprechung Capulets mit Paris über die Verschiebung der Hochzeit (III. 4), das Gespräch des Grafen Capulet mit seiner Tochter (IV. 2), die Vorbereitungsszene zur Hochzeit (IV. 4) und die Szene an der Bahre der scheintoten Julia (IV. 5).

Die übrigen Shakespeareschen Szenen sind mit Ausnahme des Anfangs der zweiten Szene des ersten Aktes beibehalten worden. In dieser Szene lässt Marbach, bevor sich die Gräfin mit Julia über die Heirat unterhält (Shak. I. 3), Capulet seiner Gemahlin die Absicht des Fürsten mitteilen, dass dieser den Grafen Paris zu Julias Gatten bestimmt habe. —

Durch das Aufgeben von den oben genannten Szenen war wohl der Gang der Haupthandlung nicht beeinträchtigt worden, wäre es auch nicht, wenn noch andere Teile von Szenen fortgefallen wären; die Tragödie als solche jedoch musste, wie es auch in Goethes Bearbeitung zu Tage tritt, eine nicht unempfindliche Einbusse erleiden. Shakespeares Szenen sind nicht planlos aneinander gereihte Teilhandlungen und mit der Leichtigkeit eines Renaissance-Geistes hingeworfen, sondern in künstlerisch-intuitiver Weise durch die Ökonomie der Tragödie bedingt. In diesen Szenen die Unterhaltung und Einzelreden zu kürzen, zeugt nur von einer Mühelosigkeit gegen dichterische Schönheiten und der Ohnmacht eigenen Schaffens. Marbach schält aus der kraftstrotzenden, lebenspriessenden Frucht nur den Kern heraus. Auf eine einfache Darstellung der unglücklichen Liebe beschränkt sich seine Bearbeitung. Erfahren schon die gewöhnlichen Gespräche eine Kürzung, so wird dies bei den grösseren und Monologen noch augenfälliger. Aus allen

Reden wird der Sinn herausgelöst und in kurzen, einfachen wiedergegeben. —

Zu dieser Vereinfachung trägt nicht zum geringsten Marbachs Sprache bei, und gerade sie lässt am ehesten das Epigonenhafte erkennen. Wohl ist seine Tragödie in Blankversen geschrieben, aber schon diese Tatsache, dass sie nur in gebundener Rede abgefasst ist, dass sie des charakteristischen Wechsels von Prosa und Vers entbehrt, diese Tatsache allein zeugt von Marbachs Verständnislosigkeit für die inneren Bedingungen Shakespearescher Kunst. Marbachs Vers ist mit der Genauigkeit eines Nachtastenden gebaut. Ein immerwährend gleichmässiger Rhythmus durchzieht die Tragödie. Kein Hasten und Drängen, dann wieder ein in behäbiger Breite angelegtes Verweilen, wie es Shakespeare so meisterhaft verstand, sondern ein Sichgleich-bleiben charakterisiert seine Verse. Was die Sprache als solche betrifft, so werden die derben Shakespeareschen Ausdrücke gemildert, die unanständigen Redensarten aufgegeben. Das Spitzfindig-Euphuistische in den Unterhaltungen von Romeos Freunden und den Bedienten wich einer vernünftigen, uninteressanten Ausdrucksweise. Die humoristischen Pointen und Wortspiele wurden als etwas zeitlich Bedingtes angesehen und unbeachtet gelassen. Am deutlichsten tritt Marbachs dichterisches Unvermögen in der Wiedergabe der liebeglühenden, bilderreichen Verse in den Liebesszenen zutage. Shakespeares Bildhaftigkeit diente nicht zum Aufputz der Sprache, sondern war seine ureigenste Wesensart: alle Vorgänge, physische und psychische, sah er in seinem Geist in Bildern und übertrug diese als Schaffender in seine Ausdrucksform: seine Sprache. Marbachs Sprache hingegen ist dieser Bilderreichtum ganz und gar fremd. —

Ein Moment, das in seiner Bearbeitung absichtlich hervorgehoben wird, ist das Sittlich-Religiöse. Bevor der Mönch Romeo und Julia traut, stellt er an diese die Frage, ob sie sich ihres Schrittes vollbewusst sei, wenn sie ihre

Eltern verlässt. Erst nachdem er in einer längeren Rede sie zur Befolgung des vierten Gebotes ermahnt und über die christlichen Pflichten unterrichtet hat, ist er gewillt, die beiden „in Gottes Haus“ zu trauen. Wie er im Vorwort diesbezüglich sagt, schien ihm „eine sittlich religiöse Würdigung der Situation für unumgänglich nöthig“[1]. Shakespeare, der wusste, wie leicht es oft die Mönche in der italienischen Renaissance mit ihren Pflichten nahmen, wie sie, gerade so wie Lorenzo gezeichnet ist, ohne schwerwiegende Bedenken jungen Liebesleuten als Berater zur Seite standen, Shakespeare betonte dieses Moment wohlüberlegt nicht. —

Betreffs der auftretenden Personen nimmt Marbach die Änderung vor, dass er, wie Schreyvogel, Julia zwei Jahre älter sein lässt und den Vetter Capulets Lodovico nennt, während dieser bei Shakespeare keinen Namen hat. —

Ausser den Bearbeitungen von Goethe, Schreyvogel und Marbach wurde Shakespeares Tragödie im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts noch mehrmals übersetzt. Von der Vossischen wurde schon im Zusammenhang mit der Schlegels gehandelt. Wie zwischen Schreyvogels und Marbachs Bearbeitungen eine Spanne von mehreren Dezennien liegt, so wurde auch die Vossische von der nächsten, der von E. Lobedanz[2], durch mehr als drei Jahrzehnte (dessen Übersetzung erschien 1855) getrennt.

Lobedanz' Übersetzung hat mit Marbachs Bearbeitung die Form gemein. Beide sind in Blankversen geschrieben. Nur für den Inhalt des Zettels, den Capulets Diener Romeo aushändigt (Shak. I. 2), behielt Lobedanz die Prosa bei. Über diese formale Änderung äussert er sich im Vorwort wie folgt: Ich habe „die wenigen Prosaszenen des Shakespeare in fünffüssige Jamben umgesetzt, da meiner Ansicht

---

1) Vorwort S. II.

2) cf. R. Genée, a. a. O. S. 330.

nach das Wechseln zwischen Prosa und Vers beim Lesen allzu fühlbar der Einheit der Form Abbruch thut, dabei den Vers gleichsam isoliert und ihm, vor dem unmittelbaren Gefühl, einen falschen Charakter verleiht.“ Während Schlegel in weisem Verständnis den Wechsel zwischen Prosa und Vers beibehielt, weil er den Charakter der Shakespeareschen Tragödie vollauf begriff, in ihr nichts Isoliertes, sondern innerlich Geeintes und naturnotwendig Gewordenes sah, glaubte Lobedanz Shakespeares Tragödie in dieser Hinsicht ändern zu müssen. Nicht in der skrupellosen Weise Wielands, der in der Shakespeareschen Form nur Willkürlichkeit sah, nahm Lobedanz diese formale Veränderung vor, sondern in dem Bewusstsein, den „falschen Charakter“ der Verse mittelst der „Einheit der Form“ zu beseitigen. Noch immer trat die Subjektivität des Übersetzers hervor, anstatt sie ganz in den Hintergrund zu drängen und nur den Dichter mit seinen Absichten in sein Recht zu setzen.

Eine weitere Veränderung in formaler Hinsicht bezieht sich auf die Verszahl. Lobedanz hält, wie Schlegel, nicht streng die vorgefundene Verszahl ein, vielmehr benötigt er durchgehends eine grössere Verszahl. So werden die beiden Verse der Amme: „An honour! were not I thine only nurse, I would say than hadst suck'd wisdom from thy teat“ (Shak. I. 3. 67 f.) durch folgende vier wiedergegeben: [Mich träumte nie] „Von dieser Ehr'! Wär' ich nicht Deine Amme, Und zwar die einz'ge, die Du je gehabt, Ich würde sagen müssen, mit der Milch Hätt'st Du die Weisheit eingesogen, Kind!“ Um den einen Vers: „Speak briefly, can you like of Paris' love“ (Shak. I. 3. 96) braucht er die zwei Verse: „So sag', wie Du gesinnt bist kurz heraus, Fühlst Du durch Paris' Liebe Dich beglückt?“ Wurde schon in den kleineren Reden die Form gesprengt, so geshah dies in noch grösserem Masse in den längeren. Merkutios Rede (I. 4. 53 ff.) gibt er in 53 statt 41, Lorenzos (II. 3. 1 ff.) in 34 statt 30 Versen wieder. Dessen Worte (III. 3. 109 ff.) wurden um acht Verse

(58 statt 50) und die Romeos (V. 3. 74ff.) sogar um neun Verse (56 statt 47) erweitert.

Eine dritte formale Änderung betrifft den Reim. Lobedanz übersetzt folgende Verspaare anstatt in Couplets in Blankversen: I. 1. 187 und 188, I. 1. 213ff., I. 2. 10 und 11, I. 5. 142ff., II. 2. 21ff. und II. 2. 123 und 124. Die Reimstellung wird in den Versen I. 5. 103ff. dahin geändert, dass an Stelle der abwechselnden paarweise Reime treten. —

Auch in inhaltlicher Beziehung nimmt Lobedanz Veränderungen vor. So werden die unanständige Unterhaltung zwischen Simson und Gregorio (Shak. I. 1. 25—31) und die unfeinen Redensarten Merkutios (Shak. II. 1. 37 und 38; II. 4. 135—146) nicht übersetzt, ausserdem die Worte des ersten Bedienten (Shak. I. 5. 7—11), das Gespräch Romeos mit Merkutio (Shak. II. 4. 60—88), die Worte des Dieners (Shak. IV. 4. 15) und die Unterhaltung Peters mit den Musikanten (Shak. IV. 5. 101—Ende). Von den Wortspielen werden die mit maid und head (Shak. I. 1. 27ff.), look und like (Shak. I. 3. 97), sore und soar (Shak. I. 4. 19ff.) und die mit mood, moody und moved (Shak. III. 1. 13ff.) in der Übersetzung unberücksichtigt gelassen.

Eine freie, selbständige Fassung bietet Lobedanz in der Wiedergabe der Bedientenszene (Shak. I. 1) und der Unterhaltung Romeos mit seinen Freunden (Shak. II. 4. 28f., 53ff., 88ff.). Ferner werden die Worte Tybalts: „What, art thou drawn among these heartless hinds? Turn thee, Benvolio, look upon thy death!“ (Shak. I. 1. 73f.) mit den Worten wiedergegeben: „Wie, bist Du unter dieses Hasenvolk gegangen? Dazu scheint mir Dein Leben doch zu gut!“

Eine Wiedergabe, bei der das Typische der Shakespeareschen Ausdrucksweise verloren gegangen ist, betrifft die knappen Fragen und Antworten Benvolios und Romeos (Shak. I. 1. 171ff.), in denen der eine den angefangenen Satz des andern fortsetzt: „Ben.: In love? Ro.: Out — Ben.: Of

love? Ro.: Out of her favour . . ." = „Ben.: Fehlt Dir die Liebe? Ro.: Nein! Benv.: Das Liebchen? Ro.: Ja!"

Fehlerhaft sind die Übertragungen der Worte der Amme: „Now, by my maidenhead, at twelve year old" = „Bei allen Heiligen, die mich beschützt Bis in mein zwölftes Jahr" (Shak. I. 3. 2). Die Zeitbestimmung bezieht sich bei ihm auf ‚alle Heilige', während sie bei Shakespeare auf „maidenhead" bezogen werden muss. Die Worte Julias: „ . . . I never shall be satisfied With Romeo, till I behold him — dead —" (Shak. III. 5. 94 f.) lauten in seiner Übertragung: „Zufrieden werd' ich nicht mit Romeo sein, Bis ich ihn sehe. Todt?" — Wie Schlegel, übersetzte auch er Capulets Worte: „Soft!, take me with you, take me with you, wife!" (Shak. III. 5. 142) fälschlich mit: „Frau, sachte, sachte, nimm mich mit" und setzte nach den Worten der Gräfin in Paranthese: „sie will gehen". Zu diesem falschen Satz kommen einige falsche Wortübersetzungen hinzu. So übersetzt er afternoon (Shak. I. 1. 107) mit Abend, coachmaker (Shak. I. 4. 69) mit Hofbeamter, tail (Shak. I. 4. 79) mit Borste, tithe-pig (Shak. I. 4. 79) mit Schwein, ape (Shak. II. 1. 16) mit Bengel, heaven (Shak. III. 2. 40) mit Gott und bankrupt (Shak. III. 2. 57) mit Bettler. Zudem findet sich der Anglizismus in der Übersetzung der Präposition „by" mit „durch" in den Worten Romeos: „By a name I know not how to tell thee who I am" (Shak. II. 2. 53) = „Durch einen Namen künd' ich Dir es nicht." Schliesslich nahm Lobedanz eine Änderung in den Personennamen vor, indem er statt Petrucio (Shak. I. 5. 133) Petrucchio und statt Adam Cupid (Shak. II. 1. 13) Cupido Abraham setzt.

In Lobedanz' Übersetzung sind die grammatikalischen Fehler nicht so schwerwiegend wie der Missgriff, die ganze Tragödie in gebundener Sprache wiederzugeben und einige anstössige Reden zu verbessern. Wenn auch seine Übersetzung, wie aus dem Vorwort zu entnehmen ist, vornehmlich für Leser bestimmt war, so bleibt doch die Tatsache bestehen, dass der Charakter der Tragödie ein anderer ge-

worden ist; und es ist nicht einzusehen, warum der Leser ein anderes Bild von Shakespeares Werk als der Zuschauer im Theater empfangen soll. Ein Übersetzer kann nur dann Shakespeare gerecht werden, wenn er, ungeachtet des sich fortwährend ändernden Zeitgeschmackes, die Stücke des grossen Dramatikers literarhistorisch zu würdigen imstande ist, ihnen die ureigene Form belässt, den Inhalt ohne Verschönerungen oder Kürzungen wiedergiebt. —

Die auf Lobedanz folgende Übersetzung, die Fr. Bodenstedts, 1868, zeigt gegenüber der ersteren einen grossen Fortschritt. Bodenstedts Übersetzung ist die erste in der deutschen Literatur, die sich in formaler Hinsicht durchaus streng an das Original hält. Es ist erstaunlich, wie lange es gedauert hat, bis man Shakespeares Werke unverfälscht in deutscher Sprache wiedergab. Vergegenwärtigen wir uns nochmals, dass bisher in allen Übersetzungen das subjektive Moment des Nachschaffenden zu Tage trat. Man wollte nicht Shakespeare um seiner selbst willen ‚dem deutschen Geiste' nahebringen, sondern jeder Übersetzer hatte die Nebenabsicht, Shakespeare zu verbessern, dem individuellen Geschmacke, der als Norm für den Zeitgeschmack gesetzt wurde, entsprechend darzustellen, einen Kompromiss zwischen Shakespearescher Renaissance und der jeweiligen Zeit zu schliessen.

Bodenstedt behielt den Wechsel von Prosa- und Versszenen streng bei. In letzteren fügt er sich mit grosser Geschicklichkeit dem Original, indem er zunächst die vorgeschriebene Verszahl nirgends vergrössert. Während Schlegel zu den beiden Versen I. 5. 107 und 108 die vier Verse: Jul.: „Du weist, ein Heil'ger pflegt sich nicht zu regen, Obgleich er eine Bitte zugesteht." Ro.: „So reg' dich, Holde, nicht, wie Heil'ge pflegen, Derweil mein Mund dir nimmt, was er erfleht" brauchte, fasst Bodenstedt sie in die zwei: Jul.: „Still stehn die Heiligen, auch im Zugestehn." Ro.: „O dann steh still, bis ich erreicht mein Flehn!" Durch

eine geschickte Verwendung von Komposita, die nicht das Gezwungene wie bei Voss an sich haben, presst er den Inhalt in die vorgeschriebene Anzahl von Versen, anstatt längere relativische Anschlüsse zu verwenden. — Ferner beobachtet Bodenstedt streng den Reim und seine Stellung. Umstellungen werden in seiner Übersetzung gemieden. — Nur insofern behandelt er den Blankvers etwas zu leicht, als er das Enjambement in einer zu weitgehenden Weise anwendet. Der Blankvers, zumal der Shakespeares, lässt schon an und für sich eine grössere Freiheit in dieser Beziehung zu. Verse aber wie die folgenden, um nur einige Beispiele für die Fülle von auftretenden Enjambements zu nennen: „Zwei Häuser, beid' in Ansehn gleich, im schönen / Verona“ usw. (I. Prolog 1) oder: „Ich / Bin kein Pilot, doch wärst du fern wie das / Vom fernsten Meer gewaschene mächtige Ufer“ (Shak. II. 2. 82) empfinden wir als unschön.

Bodenstedts Sprache folgt der Shakespeareschen Diktion in Rhythmus und Ausdruck mit der Sicherheit eines Schlegel. Sowohl die Unterhaltung der Bedienten als auch die der Angehörigen der adligen Häuser haben ihre typische Ausdrucksweise, den Ton, das Tempo des Gespräches weiss er verständnisvoll einzuhalten. Nur ist in seiner Sprache zu beobachten, dass sie den Shakespeareschen an den Alltag streifenden Ausdruck zu mildern bestrebt ist. So sagt er statt: „. . . . and cut off their heads“ (Shak. I. 1. 28) = „ich will sie vernichten“; statt: „She is the fairies' midwife . . .“ (Shak. II. 4. 54) = „Sie hilft den Feen“; statt: „hang thee, young baggage! disobedient wretch“ (Shak. III. 5. 101) = „Zum Henker mit dir, widerspenstiges Ding!“

Hinsichtlich des Inhalts erlaubt er sich, einige Stellen frei zu übersetzen. So heisst es für: „Gregory, remember thy swashing blow“ (Shak. I. 1. 70) = „Gregorio, vergiss nicht, mich zu decken.“ Merkutios Worte: „That dreamers lie“ und die Romeos: „In bed asleep, while they do dream things true“ (Shak. I. 4. 51f.) lauten in seiner Übersetzung:

Merk.: „Mir träumte, dass uns Träume oft bethören.“ Ro.: „Doch oft schon kündeten sie Wahrheit mir.“ Das Wortspiel mit „coal“ und „collier“ wird verändert in das mit den Worten „wegwerfen“ und „Wegwurf“ (Shak. I. 1. 1f.). Ferner übersetzt er den Imperativsatz: „Turn giddy, and be holp by backward turning“ (Shak. I. 2. 48) mit: „Wer schwindlich ist, heilt sich durch Umdrehen wieder.“ Einen anderen Sinn erfährt seine Wiedergabe der Verse: „These happy masks that kiss fair ladies' brows Being black put us in mind they hide the fair“ (Shak. I. 1. 236), wenn er sagt: „Beglückte Masken, schöne Stirnen küssend, Erinnern schwarz uns, dass sie Holdes bergen.“ Der Ausdruck ‚schwarz erinnern‘ könnte etwas Seelisches bezeichnen, eine Beziehung zu dem Ich des Sprechenden haben, während sich die Worte „being black“ auf die Masken beziehen. —

In demselben Jahre erschien ferner die „Romeo und Julie“-Übertragung von W. Jordan, in der das subjektive Moment des Übersetzers wieder wahrnehmbar hervortritt. Während in Bodenstedts Übersetzung keine Kürzungen vorgenommen worden waren, übersetzte Jordan eine Reihe von Versen bezw. Zeilen nicht, hauptsächlich solche, die anstössige Redensarten enthielten. Es sind dies in der Unterhaltung Simsons und Gregorios die Zeilen I. 1. 22 und 27 bis 31, die Verse II. 1. 37 und 38 in Merkutios Rede Shak. II. 1. 33ff., in der Unterhaltung zwischen Romeo und seinen Freunden Merkutio und Benvolio die Zeilen: Shak. II. 4. 56—91; 95—106; 120—124 und 138—146. Ferner sind es Merkutios Worte Shak. III. 1. 76—78 und ein Teil der Unterhaltung Peters mit den Musikanten (Shak. IV. 5. 113—124). Von den Wortspielen wird das mit den Worten „fee“ und „simple“)Shak. III. 1. 37) nicht übertragen.

Zu diesen Kürzungen kommen eigene Fassungen, die zwar gedanklich und was den Ton betrifft, nicht falsch, aber doch als unnötige Änderungen der Vorlage bezeichnet werden müssen. So lässt er Merkutio für: „more than prince of

cats“ (Shak. II. 4. 19) sagen: „Kein Mondscheinprinz.“ Lorenzos Worte: „O, she knew well. Thy love did read by rote and could not spell“ (Shak. II. 3. 87 f.) lauten in seiner Übersetzung: [Rosaline] „Wusst, nur ’ne Fibel Und noch kein Lesebuch war dein Geliebel.“ Für Merkutios Anruf: „A bawd, a bawd, a bawd! So ho!“ (Shak. II. 4. 136) setzt er die farblosen Worte: „Spargelgemüs mit Beilage.“ Romeo fragt darauf: „Was witterst du, Merkutio?“, worauf ihm der erstere erwidert: „Eine Makrele in der alten Schachtel“ (bei Shak.: „No hare, sir“ etc.). Anstatt: „... but, I’ll warrant you, when I say so, she looks as pale as any clout in the versal world. Doth not rosemary and Romeo begin both with a letter?“ (Shak. II. 4. 217 ff.) lässt er die Amme sagen: „Ich sage euch, ist aber die Rede von Romeo, da wird sie roth wie ’ne Rose, und des gleichen Anfangs wegen hat sie auf Rosen und Romeo allerliebste Sprüchelchen etc.“ Die Unterhaltung zwischen Simson und Gregorio ändert er dahin um, dass er ersteren sagen lässt: „Gregorio, auf mein Wort, wir dürfen nichts Ungehöriges einstecken.“ Gregorio antwortet darauf: „Nein, denn wollten wir nicht uns Gehöriges einstecken, so würden wir eingesteckt.“ Jener erwidert darauf: „Ich meine, wenn man uns was aufhängt, müssen wir die Klinge ziehen.“ Danach sagt Gregorio: „Nicht doch! Bevor man dich aufhängt, must du den Hals aus der Schlinge ziehen“ (Shak. I. 1. 1 ff.)

Ferner weist seine Übersetzung mehrere fehlerhafte Wiedergaben auf. So übersetzt er: „turn giddy, and be holp by backward turning“ (Shak. I. 2. 48) mit: „Vom Drehen schwindlich, dreh’ dich umgekehrt.“ Romeos Worte: „I’ll say yon grey is’ not the morning’s eye“ (Shak. III. 5. 19) lauten: „Nein, jenes Grau sei nicht des Morgens Auge.“ Desselben Worte: „And but thou love me, let them find me here“ (Shak. II. 2. 76) übersetzt er mit: „Liebst du mich nicht — so mögen sie mich finden.“ Den Ausruf Capulets: „Soft! take me with you, take me with you, wife (Shak. III. 5. 142)

übersetzt auch Jordan irrtümlich mit: „Sacht, Frau, nur sachte! Nimm mich mit.“ Ferner übersetzt er „by stealth“ (Shak. III. 5. 21 f.) mit „verstohlen“ anstatt ‚durch Raub‘, ‚durch Diebstahl‘. Schliesslich gibt er die Präposition „athwart“ (Shak. I. 4. 58) mit „hinein“ wieder. — Die Worte Montagues (Shak. III. 1. 189 ff.) lässt er irrtümlicherweise die Gräfin Montague sagen. —

In formaler Hinsicht wurde die englische Tragödie dahin geändert, dass die Unterhaltung der Diener in der vierten Szene des vierten Aktes in Versen übertragen und damit diese ganze Szene in gebundener Rede wiedergegeben wurde. Ferner verwendete Jordan in der Wiedergabe des Prologes zum zweiten Akte statt abwechselnder Reime sechs paarweis gereimte Verse. Schliesslich wurde die Verszahl nicht immer streng eingehalten, sondern, wie es auch in der Schlegelschen Übersetzung geschah, eine grössere Zahl beansprucht. Die Ansprache des Fürsten (Skak. I. 1. 88 ff.) wurde in 24 statt 22, die Erzählung der Amme (Shak. I. 3. 16 ff.) in 34 statt 32, Romeos Monolog (Shak. II. 2. 1 ff.) in 27 statt 25, der Julias (Shak. III. 2. 1 ff.) in 37 statt 35 und Lorenzos Bericht (Shak. V. 3. 229 ff.) in 43 statt 40 Versen wiedergegeben. Für Romeos Worte (Shak. I. 5. 105 und 106) gebrauchte er vier Verse mit der Reimstellung abba, für dessen Worte (Shak. II. 2. 156, 157 u. II. 2. 187—190) je zwei Verse mehr. —

Jordans Übersetzung kommt in den Prosaszenen Shakespeare am nächsten. In diesen weiss er den ihnen eigenen lustigen Charakter in seiner Ausdrucksweise gut zu treffen, lässt sich freilich mehrmals, wie wir oben sahen, verleiten, dem Original auszuweichen und eine andere Fassung zu wählen. Bei der Wiedergabe dieser komischen Szenen übertrifft er, was den Ton anlangt, seine Vorgänger. Die lyrischen Szenen, besonders die Balkon- und Abschiedsszene, hingegen scheinen uns in der Schlegelschen Übersetzung dem Englischen näher zu kommen. Hier fehlte Jordan die nur Schlegel eigene Einfühlung in fremdsprachige Poesie.

Die im nächsten Jahre in der „Classischen Theater-Bibliothek aller Nationen“ (68. Bd.) erschienene Übersetzung unserer Shakespeareschen Tragödie von F. A. Krais ist, als Ganzes genommen, keine eigene Übertragung, vielmehr folgt der Verfasser der Schlegelschen Übersetzung. Wie jener im Vorwort ausführt, war er gewillt, „überhaupt den Schlegelschen Fussstapfen nicht gewaltsam auszuweichen“. Manche Stellen dieser Übersetzung sind seiner Ansicht nach schon zu sehr „zu einem zweiten Original geworden“, als dass es ratsam erschiene, ihnen eine neue Fassung zu geben. Diese Anlehnung an Schlegel erstreckt sich nun im allgemeinen nicht auf Entlehnungen ganzer Szenen, sondern vielmehr auf solche von einzelnen Wort- und Satzgruppen. Schlegels Wiedergabe von Substantiven, Adjektiven, Verben und adverbialen Verbindungen, dessen relativische und konjunktionalen Satzgefüge werden übernommen und in der Übersetzung verwertet. Direkt von Schlegel wurden entlehnt: Merkutios Erzählung von der Königin Mab, ausser dass Vers 54 bei ihm lautet: „Sie ist Hebamme aus dem Feenreich“, die Begegnung Romeos mit Julia auf dem Ball (Shak. I. 5. 95ff.) und Julias Monolog (Shak. III. 2. 1ff.). Ausserdem behielt Krais Schlegels Übersetzung von den Versen I. 2. 1—3, III. 5. 1—5, IV. 1. 4—10 und 22—26 bei.

Was Krais eigene Wiedergabe betrifft, so benutzte er im Unterschied zu Shakespeare in den dem ersten und zweiten Akt vorangestellten Sonetten zwei abwechselnde und drei paarweise klingende Reime (ab ab cd cd ee ff gg). — Inhaltlich nimmt er die Änderung vor, dass er die Worte (Shak. I. 5. 15ff.) einem dritten Bedienten in den Mund legt, während Shakespeare nur zwei sprechen lässt. Mit Ausnahme von Merkutios Worten (Shak. II. 1. 37—39) ist die Tragödie in der Kraisschen Fassung nicht gekürzt worden. —

Eine freie Übersetzung bietet er in der Wiedergabe von Simsons Worten: „A dog of the house of Montague moves me“ (Shak. I. 1. 10f.), indem er ihn sagen lässt: „Ein Floh

aus Montague's Hause macht mir schon jucken." Diesen Gedanken behält er auch in der Wiedergabe von dessen Worten Shak. I. 1. 14ff. bei: „Wenn mich's juckt, so knick' ich. Ein Floh aus dem Hause kann mich zum Helden machen. Alle knick' ich sie, die Montagues Mannsen und Weibsen." Romeos Worte: „Here's much to do with hate, but more with love" (Shak. I. 1. 181) übersetzt er mit: „Der Hass ist Meister hier, noch mehr die Liebe." Die geschraubte Ausdruckweise Peters: „I'll re you, I'll fa you; do you note me" (Shak. IV. 5. 121) gibt er wieder mit den Worten: „ . . . ich geb's euch aus dem Ff!" Von den Wortspielen werden nur die der ersten Szene des ersten Aktes verändert. Statt des Wortspiels mit coal, collier lässt er Simson sagen: „Gregorio, auf mein Wort, wir wollen uns nichts in den Bart reiben lassen," worauf jener antwortet. „Nein, sonst wären wir eingeseift." Die gegensätzliche Ausdrucksweise durch die Worte „move", „stir" und „stand" gibt Krais wieder mit: „Jucken heisst: sich etwas wegdrücken, aber was ein Held heissen will, drückt sich nicht weg" (Shak. I. 1. 11ff.). Die Redensarten ‚to push somebody from the wall' und ‚to thrust somebody to the wall' (Shak. I. 1. 20f.) übersetzt er geschickt mit: „ . . . also will ich mit den Mannsleuten der Montagues anbinden und ihre Weibsleute sollen ein Angebinde haben." — Falsch ist die Wiedergabe der Shakespeareschen Imperative: „Turn giddy, and be holp by backward turning" (Shak. I. 2. 48) mit dem Konditionalsatz: „Drehst du dich schwindlicht, hilft dir Drehen wieder." Ferner übersetzt er Julias Worte: „ . . . he was not born to shame" (Shak. III. 2. 91), in denen die Gewissheit ausgesprochen wird, dass Romeo nicht zur Schmach geboren ist, mit der Frage: „Ist er zur Schmach geboren?"

Einen grossen Fortschritt gegenüber der letzteren bedeutet die Gildemeistersche Übertragung, die 1870 vollendet, doch erst in den von H. Spies edierten nachgelassenen Übersetzungen mit Othello, Lear und Macbeth 1904 erschien.

O. Gildemeister steht Shakespeare viel freier und selbständiger gegenüber als Krais oder Jordan. Als erprobter Übersetzer aus dem Englischen — schon 1865 erschien der ganze Byron — klammert er sich nicht eng an das Shakespearesche Wort, sondern es kommt ihm vielmehr darauf an, den Ton, die Geste, die Atmosphäre der englischen Tragödie zu erfassen und nachzubilden. Meisterhaft sind die lustigen Szenen wiedergegeben. Ihren Witz und ihre Pikanterie zu treffen, war der Übersetzer schon durch die glänzende Don Juan-Übertragung wie kaum einer befähigt. Mit grosser Sprachgewandtheit weiss er die euphuistisch-gespreizte Ausdrucksweise in der Unterhaltung von Romeos Freunden mit diesem (Shak. II. 4) zu übertragen. Eine Reihe von Späßen der Diener, Musikanten usw. werden zwar frei wiedergegeben, verlieren aber nichts von ihrer Komik. Ebenso treffend ist seine Ausdrucksweise in den ernsten Partien, für deren Wiedergabe die Lear-Übersetzung eine treffliche Vorarbeit gewesen ist. Hier weiss er ein ganz anderes Tempo und einen ganz anderen Rhythmus in der Sprache zu erzielen.

Gelungen sind die Ansprache des Fürsten an den alten Capulet und Montague, Lorenzos Monolog (Shak. II. 3. 1ff.) und Erzählung (Shak. V. 3. 229ff.) und Julias Monolog (Shak. IV. 3. 14ff.). Am besten sind ihm jedoch die rein lyrischen Szenen geglückt, besonders die wunderbare Abschiedsszene (Shak. III. 5. 1—59), auf deren Schönheit der Herausgeber mit Recht die Aufmerksamkeit weiterer Kreise lenkte. Hier schmiegt er sich mit einer seltenen Feinfühligkeit dem Original an, übersetzt alle wichtigen Epitheta Shakespeares und kommt an Glanz und Wortschönheit dem Original am nächsten. Gildemeisters Übersetzung hinsichtlich der Ausdrucksfähigkeit und Prägnanz kann man wohl einen Fortschritt über Schlegel hinaus nennen. Während dieser sich längerer relativischer und konjunktionaler Satzgefüge bediente, gibt Gildemeister solche Stellen in parataktischen Sätzen wieder und ermöglicht dadurch, keine grössere Verszahl, als sie das

Original aufweist, in Anspruch zu nehmen. Die Reime sind bei ihm durchgehends rein und gestatten sich nicht die Lizenzen, wie wir sie in der Schlegelschen Übersetzung antrafen. —

Die von Gildemeister nicht wiedergegebenen beiden Prologe zum ersten und zweiten Akt sind von Spies anhangsweise in der A. Brandlschen Übersetzung gegeben. Ferner sind für Romeos Worte (Shak. II. 4. 89—91) drei Gedankenstriche gesetzt worden. Von den Wortspielen ist das mit coal und collier (Shak. I. 1. 1f.) nicht übersetzt. Gildemeister lässt dafür Simson sagen: „Gregorio, auf mein Wort, wir lassen nichts auf uns sitzen,“ worauf Gregorio antwortet: „Nein, da müssten wir ja Esel sein.“ Ausserdem fehlen die Wiedergabe der Wortspiele mit sore und soar (Shak. I. 4. 19f.) und mit log und head (Shak. IV. 4. 14ff.). — Eine freie Fassung bietet Gildemeister in der Wiedergabe der Bedientenszene (Shak. I. 1. 1—50), in Romeos Worten: „Bid a sick man in sadness make his will“ (Shak. I. 1. 208) = „Verbiete du dem Sterbenden den Scherz“, in der Unterhaltung Paris' mit Capulet (Shak. I. 2. 12ff.), in der Romeos mit Merkutio (Shak. I. 4. 40ff.) und in der der Musikanten mit Peter (Shak. IV. 5. 125ff.). — Eine Fassung, bei der die typische Shakespearesche Diktion verloren geht, betrifft die Wiedergabe der kurzen Reden und Gegenreden zwischen Benvolio und Romeo (Shak. I. 1. 171ff.), indem er Benvolio fragen lässt: „Ist's Liebe?“ und Romeo antwortet: „Nein“. Benvolio: „Nicht Liebe?“ Romeo: „Nein der Liebe, Da, wo ich liebe, sagt die Liebe nein.“ Undeutsch ist die Wiedergabe von „even or odd“ (Shak. I. 3. 16) mit „paar oder unpaar“. Missverständlich ist die Übersetzung von Merkutios Worten: „making them women of good carriage“ (Shak. I. 4. 94) mit: „Dass sie als Frauen uns erträglich finden.“ Merkutio will gerade sagen, dass die Männer die Mädchen dann als Frauen erträglich finden. —

In unseren Tagen will F. Gundolf in seinen Shake-

speare-Übertragungen als „Shakespeare in deutscher Sprache“ (1908ff.) unter teilweiser Benutzung des Schlegelschen Textes das Gesicht des grossen Dramatikers ungeschminkt und unverstellt festhalten und neue Schönheiten durch engeren Anschluss an die Vorlage und durch Berichtigungen der Schlegelschen Fassung entstehen lassen. Wie weit dies ihm gelingen wird, kann erst nach Vollendung seines Vorhabens entschieden werden. —

Wenn wir einen Rückblick auf unsere Ausführungen werfen, so lehrt die Geschichte von Shakespeares „Romeo und Julia“ in der deutschen Literatur folgendes:

I. formt jede Zeit den Stoff der Tragödie zu dem um, was ihrem literarischen Geschmack, ihrer geistigen Entwicklung entspricht. In den Bearbeitungen macht sie den Wandel von Dramen-Gattungen durch, in den Übersetzungen bilden inhaltliche Veränderungen das Urbild nach Absichten des Übersetzers um, nach dem Geschmack der Zeit. Shakespeares Tragödie wird nicht als unantastbares Geisteswerk gewertet, sondern als ‚interessanter‘ Stoff zur Verarbeitung übernommen.

II. wird die Form in den Bearbeitungen infolge der Umgiessung der romantischen Tragödie in andere Dramen-Gattungen ohne Bedenken aufgegeben. Die Übersetzungen zeigen ein über anderthalb Jahrhundert-langes Ringen um sie.

III. ist diese Geschichte ein Spiegel für die Entwicklung der deutschen Sprache. Sie lehrt, wie sich diese an Ausdrucksfähigkeit während dreier Jahrhunderte bereichert hat, wie sie sich von der primitivsten bis zur höchstentwickelten Wiedergabe vervollkommnet hat. —

Lebenslauf.

Am 7. Mai 1889 bin ich, Rudolf Eduard Artur Sauer, Sohn des praktischen Arztes Dr. med. Artur Sauer und seiner Ehefrau Marie, geb. Weise, in Mittweida geboren. Ich bin Sachse und protestantischer Konfession. Zunächst besuchte ich die Bürgerschule von Ostern 1895 bis Ostern 1899 und die Realschule von Ostern 1899 bis Ostern 1906 meines Heimatsortes, dann die Hohenzollern-Oberrealschule in Berlin-Schöneberg von Ostern 1906 bis Ostern 1910. Studiert habe ich in München, Berlin, Heidelberg und Greifswald und die Vorlesungen gehört der Herren Professoren:

in München (S.-S. 1910 und S.-S. 1914): Muncker, Schick, Sieper, von der Leyen, Vossler, Burger, Wilhelm;

in Berlin (S.-S. 1911 bis S.-S. 1912): Roethe, E. Schmidt †, Münsterberg, Brandl, R. M. Meyer †, Dessoir, Spies, Baesecke, Delmer, Harsley.

in Heidelberg (W.-S. 1912 bis W.-S. 1913): Braune, Hoops, Gundelfinger, Schneegans, Strachan;

in Greifswald (W.-S. 1914 bis S.-S. 1915): Ehrismann, Thurau, Spies, Schwarz, Rehmke, Wiegand, Richter.

Ihnen allen sei an dieser Stelle mein wärmster Dank ausgesprochen.

Besonderen Dank bin ich den Herren Geh. Rat Prof. Dr. Ehrismann, Prof. Dr. Spies und Dr. Richter schuldig für Anregungen zu meiner Dissertation.